Die Verskunst der Deutschen

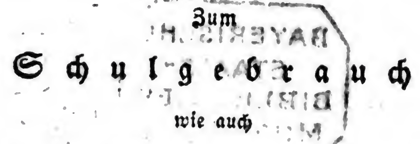
aus der

Natur des Rhythmus

entwickelt

in

Vergleichung mit der griechisch = römischen.



Zum

Schulgebrauch

wie auch

für Liebhaber der Dichtkunst und Musiker.

Von

Johann Heinrich Friedrich Meineke.



Quedlinburg und Leipzig, 1817,

bei Gottfried Basse.

Vorrede.

Wir haben seit einigen Jahren verschiedene, die Metrik betreffende Schriften erhalten.

Der Gegenstand war einer genauern Untersuchung wichtig genug. Denn ohnerachtet des nicht zuvorkommenden Fleißes, und der Genauigkeit der alten griechischen und römischen Grammatiker, war die Sache selbst doch, bis auf den heutigen Tag, in ein großes Dunkel gehüllt, und es ist kaum zu erklären, wie man nicht früher darauf verfallen ist, dieses Dunkel aufzuhellen. Glaubte man keines Lichts weiter als der Blend-

laterne der Grammatiker zu bedürfen? oder hielt man die Sache einer genauern Forschung nicht für werth? Das eine mag wohl bei diesem, das andere der Fall bei jenem gewesen seyn.

Der erste, der das Dunkel auf einer neuen Bahn zu durchbrechen suchte, war der gelehrte Philologe, Professor Hermann in Leipzig, in einem größern lateinisch geschriebenen Werke: de metris poëtarum graecorum et latinorum Libri III. 1796, dem 1799 ein kleineres deutsch geschriebenes Werk: Handbuch der Metrik von Gottfried Hermann, folgte. Beide Werke beurkundeten die tiefe klassische Gelehrsamkeit des Mannes, und fanden großen Beifall. Seine Absicht war, nicht sowohl Grundsätze zu entwerfen, nach denen Jemand in den Stand gesetzt werden könne, einen Vers richtig zu messen, als vielmehr die Metrik wissenschaftlich zu begründen, die ewigen und unveränderlichen Gesetze derselben aufzufinden, alles Willkührliche

daraus zu entfernen, und einen Leitfaden daran zu bekommen, die Ueberreste der griechischen lyrischen Poesie desto richtiger beurtheilen, und verdorbene Stellen um desto glücklicher verbessern zu können. Seine Metrik sollte für die Kritik der Dichter eine unfehlbare Semiotik ihres gesunden oder verdorbenen Zustandes seyn. Und er hätte in der That sich ein großes Verdienst erworben, wenn es ihm mit dieser seiner Zeichenkunde vollkommen gelungen wäre, so daß *man* bestimmt zu sagen im Stande wäre: dieser oder jener Vers im Sophokles, Pindar u. s. w. passen nicht in das Metrum; müssen also als verdorben angesehen, und verbessert werden.

Wie es aber überall in der Welt ist, daß keine erste Erfindung das Merkmal der höchsten Vollendung schon an sich trägt: so war es auch hier. Hermann fand bald zwei sehr rüstige Gegner; 1) an Karl Besselt, Lehrer am Conradinum zu Jemkau bei Danzig, in seiner

1813 zu Halle erschienenen Schrift: Beiträge zur Prosodie und Metrik der Deutschen und griechischen Sprache. 2) Besonders an August Apel, der ihn in dem seit Kurzem erschienenen ersten Theile seiner Schrift: Metrik. Leipz. 1814. auf allen Schritten verfolgt, und ihn mit einer Waffe bestreitet, welcher er nicht gewachsen genug zu seyn scheint, nemlich mit der theoretischen Musik, die bei dieser Untersuchung so unentbehrlich ist, daß ohne dieselbe sich in keiner Absicht ein Schritt vorwärts mit glücklichem Erfolg thun läßt. Der Grundsatz, von dem Beide ausgehen, ist der 1) daß in allen griechischen Versen Takt seyn müsse, weil sich Rhythmus ohne Takt nicht denken lasse, daß daher 2) wenn uns manche griechische Verse taktlos scheinen, der Grund bloß in der unzulänglichen prosodischen, und nicht musikalischen Bezeichnung liege. Mit vieler Vollständigkeit entwickelt Apel alle möglichen Rhythmen aus ihren ersten und einfachsten Elementen, und macht

davon die glücklichste Anwendung auf die Sylbenmaaße der Alten.

Für die deutsche Verskunst besonders, haben wir, so viel ich weiß, nur zwei Schriften, die einiger Erwähnung verdienen.

1) Versuch einer deutschen Prosodie von Karl Phil. Moriz. Berlin 1786.

2) Joh. Heinr. Voß Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1802, als Beilage zu seinen Oden und Elegien, welcher

3) Betty Gleim, in ihrer Anleitung zur Kunst des Versbaues. Bremen 1813, folgt.

Moriz gründet die ganze deutsche Prosodie auf den Grundsatz der Begriffe, und bleibt übrigens, wie die Grammatiker, bei lang und kurz.

Voß, dieser geschätzte und mit Recht berühmte Dichter, betrat zuerst den richtigern Weg, verließ die Messungsart der Grammatiker, führte die Musikzeichen ein, und deutete auf zwei- und dreizeitige Längen, ein- und 1/2 zeitige Kürzen, und zeigte die Unzulänglichkeit des einzigen von Moriz angenommenen Princips.

Noch vor ihm 1796, gab Karl Friedr. Wilh. Kadisch, Diac. zu Schloß Heldrungen, einen Versuch heraus über die prosodischen Grundsätze und deren Einfluß in die griechische und lateinische, wie auch in die deutsche reimfreie Dichtkunst. Er stellt darin folgende Grundsätze auf:

1) Drei objective, den Grundsatz des Begriffs, des Tons und der Zeit.

2) Zwei subjective, den Grundsatz der Nothwendigkeit und der Faulheit.

wogegen sich mancherlei sagen ließe, was aber nicht hierher gehört.

Ich übergehe einige andere hierher gehörige und nicht viel bedeutende Schriften, z. B. Portschens Orthometrien. Frankf. a. d. Oder 1808.

Gräfe, Anweisung zum Rhythmus. Göttingen 1809, und eine zu Offenbach 1813 bei Brede herausgekommene, hauptsächlich auf Moriz Grundsätze gebauete Schrift: von dem Sylbenmaaße, den Versarten, dem Reimen und der Deklamation.

Keine dieser Schriften ist eigentlich für studirende Jünglinge geschrieben, die sich nicht damit begnügen wollen, die Glocke läuten zu hören, sondern auch gern wissen möchten, wo sie hängt. Die kleine Schrift der Betty Gleim mag für Mädchen genug seyn, welche der poeti-

sche Kitzel sticht. Alle übrigen, zumal das fast zu theure Apelsche Werk, sind gar nicht dazu geeignet, eigentliche Lehrbücher zu seyn, zu welcher Absicht ich das meinige schrieb.

Ich hatte dasselbe bereits bis zur Abschrift ausgearbeitet, als ich das Apelsche Werk erhielt, und es war mir eine große Freude, zu sehen, daß ich mich mit dem gelehrten Metriker auf einem Wege befand, indem ich, um die Natur des Rhythmus zu erklären, die Schwingungen mehrerer großen und kleinen zu einer Zeit geläuterten Glocken zu Hülfe nahm. Ich fand, daß mir in der Regel jede Schwingung einer Glocke zwei Töne gab. Hier sah ich den Ursprung des Rhythmus. Ich fand, daß der erste, durch die Kraft des Läutenden bewirkte Ton, nothwendig der stärkere gegen den andern, durch die Gegenschwingung der Glocke von selbst erfolgenden, seyn mußte. Hier entdeckte sich die stärkere Arsis gegen die schwächere Thesis. Ich

fand ferner, daß die beiden Schläge der Glocke als Arsis und Thesis einen bestimmten Zeitraum, nemlich den der Schwingung, erfüllten. Hier entdeckte sich mir der einfache, mit dem Rhythmus zusammenfallende Takt, und der figurirte in dem Zusammentreffen zweier Schwingungen oder Rhythmen der kleinern Glocke in dem Zeitraume, in welchem die große ihren einen Rhythmus vollendet.

Ich nahm ferner einen vielfachen Accent an,

1) den Logischen, oder wenn man lieber will, rhetorischen, der mit dem Nachdruck, der auf eine Sylbe gelegt wird, um sie vor andern auszuzeichnen, einerlei ist;

2) den arsischen oder rhythmischen, der in der Stärke und Schwäche besteht,

3) den prosodischen oder Zeitaccent, der

die Quantität der Sylben, d. i., Länge
und Kürze, verlangt,

4) den mit jenem immer verwechselten musikalischen Accent, der in der Höhe und
Tiefe besteht.

Die schärfern Bestimmungen meiner Ideen habe ich dem gelehrten und scharfsinnigen Apel zu danken, welches ich hier mit Achtung anerkenne.

Ich habe dieses Lehrbuch zuerst jungen Studirenden bestimmt, die, wenn sie auch nicht selber Verse machen wollen, doch wenigstens ihren Geschmack des Schönen so auszubilden suchen müssen, daß sie über ein Gedicht, sowohl der Materie, als der Form nach, richtig zu urtheilen im Stande seyn können. Und wo ist denn wohl ein guter und feuriger Kopf, der sich nicht zuweilen zu einem Ausfluge nach den Parnaß begeistert fühlte? Und dann ists doch gut, wenn

sie ihren Pegasus, um desto fester zu sitzen, gehörig zu satteln und zu zäumen wissen.

Die Poesie findet außerdem viele Liebhaber, selbst unter denen, welchen sie nicht als ein Zweig der Gelehrsamkeit, wohl aber als eine schöne Kunst sehr werth ist, die, wenn sie auch selbst nicht Drang und Beruf fühlen, Verse zu machen, doch gern Verse lesen, und sich von dem, was ihnen daran gefällt, selbst Rechenschaft geben zu können wünschen, wenn sie z. B. nur den Trauakt in Voßens Louise S. 154 lesen, der durch seine natürliche Einfalt in dieser Stelle so überrascht und bezaubert. **Betty Gleim** hat im Anfang ihrer vorhin gedachten Schrift noch mehrere, nicht unerhebliche, Gründe angeführt, warum die Kenntniß der Prosodie überhaupt, und besonders der Deutschen, allen jungen Leuten, die auf Bildung Anspruch machen wollen, zu empfehlen sey.

Schullehrer, die den Homer, Virgil, Horaz u. s. w. erklären, und ihren Schülern wohl selbst, welches sehr zu empfehlen ist, die schönen Nachbildungen dieser Dichter von Voß zur Vergleichung vorlegen, müssen doch nothwendig auch über die Form der alten Dichtungsarten etwas zu sagen, ihre Rhythmen zu entwickeln, den Unterschied der griechisch-römischen und der deutschen Prosodie richtig zu bestimmen, und den angehenden Philologen unter ihren Schülern den bedeutenden Einfluß des Studiums der alten Metrik auf die Kritik der Dichter zu erklären wissen. So erklärte z. B. Heinsius die Verse des Ovids.

Quod coelum stellas, tot habet tua Roma puellas
de A. A. I, 59.

und

Si Trojae fatis aliquid restore putaetis
Met. XIII. 379.

als sich reimende leoninische Verse des Dichters für unwürdig, und strich sie, als falsch und

untergeschoben aus, woraus denn freilich noch nicht folgte, daß sie nicht selbst von Ovid herrühren konnten, der, wie bekannt, so ungern an seinen Versen feilte, als er gern sie machte.

Vorzüglich hab' ich mein Augenmerk auf Tonkünstler gerichtet, die mit ihrer Kunst über die gewöhnlichen Volkstrochäen und Volksjamben hinausgehen, und sich an ungewöhnlichere Versmaaße wagen wollen. Viele Tonkünstler, die, so lange sie im Gebiete ihrer bloß accentirten Rhythmen blieben, vortrefflich waren, gaben, bei der Bearbeitung genau quantitirter Rhythmen, Blößen, theils weil sie sich dem Dichter nicht nachzuschwingen, und ganz in seine Ideen zu versenken vermochten, theils weil sie aus Unkunde der Metrik, den Charakter des Gedichts, den dieses forderte, nicht zu treffen wußten, und daher auch oft den dem Stücke eigenthümlichen Takt verfehlten. Eine Kritik unserer beliebtesten Singstücke würde in dieser Absicht keine unfruchtbare Arbeit seyn.

Da ich eine deutsche Verskunst schreiben wollte: so konnte eine genaue Kritik der griechischen und römischen Verskunst, nicht, wie bei Hermann und Apel, mein Hauptaugenmerk seyn; sondern ich durfte mich nur in soweit darauf einschränken, als es zu meinem Zwecke, auch solche Verse richtig zu messen, die wir den griechischen Mustern so glücklich nachgeahmt haben, unentbehrlich war. Es war fast nicht zu vermeiden, die dabei vorkommenden, oft unnützen Subtilitäten und Terminologien der alten Grammatiker zu berühren, und gelegentlich zu erläutern, da sie in allen Prosodien vorkommen, und man wohl gar tiefe Geheimnisse und Schätze verborgener Weisheit darin zu finden geglaubt hat.

Ich wünsche übrigens meinem Buche eine günstige Aufnahme und billige Beurtheiler, denen ich meine dankbarste Achtnug im Voraus versichere.

Inhalt.

Erstes Kapitel. Vorläufige Bestimmungen.

)(

Zweites Kapitel. Verskunst und Dichtkunst.

Drittes Kapitel. Verskunst und Musik.

Viertes Kapitel. Ursprung des Rhythmus.

Fünftes Kapitel. Gemischte Rhythmen.

Sechstes Kapitel. Von Bezeichnung der rhythmischen Quantität.

Siebentes Kapitel. Noch etwas über Arsis und Thesis.

Achtes Kapitel. Vom Metrum.

Neuntes Kapitel. Von den Versen.

Zehntes Kapitel. Von den Füßen, als den Elementen der Verse.

Eilftes Kapitel. Von den Sylben, als den Elementen der Füße, im quantitirten Rhythmus.

Zwölftes Kapitel. Vom Hiatus, der Apokope, Synkope, der Synäresis oder Krasis.

Dreizehntes Kapitel. Von den Reimen.

Vierzehntes Kapitel. Vom Versbau.

Funfzehntes Kapitel. Von Anfangs- und Schlußsylben der Verse.

Sechzehntes Kapitel. Von Verkettung der Sylben und der Cäsur.

Siebenzehntes Kapitel. Von der Verbindung der Verse.

Achtzehntes Kapitel. Innere ästhetische Eigenschaften der Verse.



Verskunst.

Erster allgemeiner Theil.

Erstes Kapitel.

Vorläufige Bestimmungen.

§. 1.

Verskunst, oder Versbaukunst, ist der Inbegriff der Regeln, eine Reihe von Gedanken so zu ordnen, daß sie durch die Art ihrer Verbindung eines rhythmischen Ausdrucks fähig werden.

§. 2.

Rhythmus ist wahrgenommener Anfang und Fortgang einfacher oder zusammengesetzter abgemessener Bewegungen in einerlei bestimmtem Zeitraume. Schwingungen, z. B. einer Glocke, Schritte, Töne, Gebehrden, sind Bewegungen. Werden dergleichen Bewegungen, nach einem gewissen Maaße, in einem bestimmten Zeitraume, wahrgenommen: so ist

Rhythmus darin. So nimmt man Rhythmus wahr in dem Geläut einer Glocke, in einem Trommelstück, in der Musik, im Tanz, in Versen, im Gebehrdenspiel oder der Mimik.

§. 3.

Der Rhythmus ist einfach und zusammengesetzt. Der einfache Rhythmus bezeichnet bloß Anfang und Ende einer Bewegung, z. B. die beiden Töne einer sich schwingenden Glocke. Der zusammengesetzte entsteht, wenn Anfang und Ende eines Rhythmus wieder aus mehreren Bewegungen bestehen, die sich alle auf jenen einfachen zurückführen lassen.

§. 4.

Die Wahrnehmung der ersten einfachsten Bewegung in der zusammengesetzten ist der Takt, der in der Musik durch den Taktschlüssel 4/4, 3/4, 2/4 u. s. w. bezeichnet, und durch die Bewegungen der Hand oder des Fußes von dem Taktschläger bemerkbar gemacht wird. Der einfachste Rhythmus ist daher mit dem Takt einerlei. Eine Reihe noch so sehr figurirter Töne in der Musik, oder Schritte im Tanz, bekommt nicht eher Rhythmus, bevor nicht jener einfache Takt in ihr bemerkbar ist.

§. 5.

Ein Rhythmus ist daher allemal eine zusammengesetzte Bewegung, oder eine Reihe von Bewegungen, die als ein Ganzes erscheint. Eine ganz einfache Bewegung, ein einzelner Ton, ein einzelner Schritt, ein einzelner Trommel- oder Glockenschlag, giebt noch keinen Rhythmus, so wenig, als ein einzelnes Wort, oder eine einzelne Sylbe, es sey denn,

daß sie die ganze Zeit einer rhythmischen Bewegung ausfüllen, und als zusammengesetzt betrachtet werden, wie 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |

§. 6.

Alle Bewegungen, die zusammen genommen, durch Anfang und Ende in einem Zeitraume, ein Ganzes ausmachen, nennt man rhythmische Perioden. In der Musik bezeichnet man sie durch die Taktstriche, obwol die musikalischen Rhythmen mehrere Takte verbinden, welches hier aber nicht in Betrachtung kommt. Mehrere verbundene rhythmische Perioden, machen in der Musik eine Melodie; auf der Trommel ein Trommelstück, z. B. den Zapfenstreich; bei einem Glockengeläut die Pulse, in Worten einen Vers u. s. w. Eine Menuet z. B. besteht gewöhnlich in jedem ihrer zwei Theile aus acht rhythmischen Perioden; ein Hexameter aus sechs. Wenn es heißt: es soll eine Stunde lang in drei Pulsen geläutet werden, so heißt das: man soll eine Anzahl Glockenschwingungen, deren jede einen Rhythmus von zwei Tönen giebt, in einer Stunde dreimal wiederholen.

§. 7.

Der Anfang eines Rhythmus heißt die Hebung, und in der Kunstsprache die Arsis. Das Ende die Senkung oder die Thesis. Die Arsis denkt man sich als die hervorbringende Kraft der Thesis, und legt ihr daher, nicht ohne Grund, ein Uebergewicht vor dieser bei, ohnerachtet Arsis und Thesis, wenn sie einen Rhythmus bilden

sollen, immer, entweder im Maaße gleich seyn müssen, wie ♩♩, oder, wenn an der Thesis etwas fehlt, wie ♩. 𝄾, beide doch einen Zeitraum erfüllen müssen. Die Arsis ist dem Impuls zu vergleichen, welcher der Glocke, um ihre Schwingung zu beginnen, gegeben wird, und der den ersten kräftigen Ton hervorbringt. Die zweite Schwingung, und der zweite Ton folgen alsdann, ohne weitern Impuls, durch Wechselwirkung von selbst.

§. 8.

Die Kunst, eine Reihe rhythmischer Perioden, einem bestimmten Rhythmus gemäß, abzumessen, zu ordnen und zu verbinden, heißt die Metrik, von dem griechischen Worte Metron, welches überhaupt ein Maaß, hier ein rhythmisches Periodenmaaß bedeutet. Das Metrum bestimmt 1) wie viele Töne in der Musik, wie viele Schläge auf der Trommel, wie viele Schritte bei einem Tanze, wie viele Sylben bei Versen zu einer rhythmischen Periode gehören sollen, und wie viel dergleichen Perioden, die ganze Melodie, das Trommelstück, die Tour des Tanzes, und den Vers erfüllen sollen.

§. 9.

Der Begriff der Metrik ist daher weiter, als der Begriff der Verskunst. Die Verskunst ist die Anwendung der Metrik zur Bildung und Verbindung der Rhythmen durch Sylben und Worte. Die Metrik erstreckt ihr Gebiet über alle rhythmischen Kün-

sie. Die Verskunst allein über den formellen und mechanischen Theil der Poesie.

§. 10.

Die Prosodie hingegen ist ein untergeordneter Theil der Verskunst, der die Sylben einer Sprache nach der ihnen zukommenden Länge oder Kürze bestimmt. Sie arbeitet gleichsam der poetischen Metrik vor, mißt und zählt ihr die Sylben zu, die sie zum Bau einer rhythmischen Periode brauchen kann.

Zweites Kapitel.

Verskunst und Dichtkunst.

§. 11.

Die Verskunst ist nicht mit der Dichtkunst zu verwechseln. Die Dichtkunst (Poetik) beschäftigt sich mit der Materie. Die Verskunst mit der Form. Die Dichtkunst hat es mit der Auswahl der Gedanken und der Worte zu thun. Sie bereitet den Stoff, und überliefert ihn gereinigt und gesäubert der Verskunst, um ihn in diejenigẽ Form zu bringen, in welcher er am fähigsten ist, auf das Gemüth zu wirken, um, nicht sowohl Erkenntnisse, als Empfindungen hervorzubringen, oder zu unterhalten, zu verstärken und zu richten. Eine Reihe von Gedanken kann dazu sehr fähig, d. h. sehr poetisch seyn, ob sie gleich nicht in Versen vorgetragen ist; und umgekehrt kann ein Gedanke in Versen vorgetragen seyn, der nichts weniger als poetisch ist. Verskunst und

Dichtkunst verhalten sich also gegen einander, wie das Kleid zu dem Stoffe, daraus es gemacht ist, oder wie das Gebäude zu den Materialien, daraus es aufgeführt ist. So wie man nun ein Kleid von einerlei Form aus Sackdrell und Sammet, und ein Gebäude aus Marmor und Lehmpatzen aufführen kann: so kann man alles, selbst die gemeinsten Gedanken, in Verse zwingen. Z. B. die grammatische Regel:

Den Conjunctivum nehmen hin
Die Wörtlein ut, ne, quo und quin,

oder gar ein Additionsexempel,

Hier Null und Null und Null macht Keins,
Dort Einmal Eins macht auch nur Eins.
Nun aber rechne mit Bedacht:
Denn zweimal drei und einmal acht
Macht vierzehn. Hier schreib viere hin;
Die Eins, als Zehner, bleibt im Sinn.

Es frägt sich, warum man diese Zeilen Verse nennt. Der neuen, schönen, witzigen, rührenden Gedanken wegen gewiß nicht. Denn diese sind so gemein, als sie nur immer seyn können; des Reims wegen? Auch darum nicht, denn sie würden auch ohne Reime Verse seyn: sondern, weil man so etwas darin vernimmt, als etwa in dem preußischen Zapfenstreiche, zu welchem man sie allenfalls singen könnte. Kurz, weil man in ihnen eine Folge einfacher Rhythmen ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ hört.

Auf der andern Seite kann etwas sehr schöner

poetischer Stoff seyn, dem nur der Zuschnitt zum poetischen Gewande fehlt, wie den Geßnerschen Idyllen, und dem Telemaque des Fenelon.

§. [illegible]

Das Wort Dichtkunst wird übrigens in zweierlei Sinne gebraucht.

1) im theoretischen Sinne ist Dichtkunst, nach Kant, die Kunst ein freies Spiel der Einbildung als ein Geschäft des Verstandes auszuführen, d. h., Vorstellungen, mit denen sich die Einbildungskraft beschäftigt, mit dem Verstande zu behandeln, um auf diesem Wege auf Empfindung zu wirken, und die Gemüthskräfte in Thätigkeit zu setzen. Sie will nicht belehren, sondern für das, wovon der Verstand belehrt ist, oder belehrt seyn soll, Gefühl erwecken. Sie ist dem Maler gleich, der zur Darstellung einer weiblichen Schönheit, die Züge von einer Menge wirklich schöner Gestalten entlehnt, um sie in seinem Bilde zu vereinigen, und so sich das Muster einer weiblichen Vollkommenheit zu verschaffen, welches er in der Natur in keinem weiblichen Geschöpfe fand.

2) Im praktischen Sinne ist Dichtkunst das System der zur Bildung eines Gedichts dienlichen Regeln, und diese Regeln betreffen denn wiederum entweder den Inhalt und Stoff eines Gedichts, den Gegenstand und die Art, ihn zu denken, oder in Worten auszudrücken, (Poetik im engern Sinne des Worts) oder das Aeußere, die Form, die in dem bestimmten Maaße, und in der be-

stimmten Verbindung der Worte besteht, welche die Zeichen der poetischen Ideen sind. Und so ergiebt sich, daß die Verskunst ein zweiter dienender Theil der Dichtkunst im praktischen Sinne des Wortes sey.

Drittes Kapitel.

Verskunst und Musik.

§. 13.

Musik und Verskunst sind genau mit einander verwandt.

Musik ist die Kunst, eine Reihe von Tönen zum Rhythmus, und eine Reihe von Rhythmen zur Melodie im Längenmaaße, und im Flächenmaaße zur Harmonie zu verbinden.

Die Verskunst ist von der Musik bloß in dem Material verschieden. Die Musik behandelt leere Töne. Die Verskunst Worte und Sylben. Was übrigens in der Musik die Melodie ist, das ist der Vers in der Poesie, und mit der Harmonie in der Partitur lassen sich allenfalls die Strophen vergleichen.

§. 14.

Das Gebiet der Musik ist übrigens weit größer und unbeschränkter, als das Gebiet der Verskunst. Jene hat es, wie gesagt, mit leeren Tönen von unendlicher Mannigfaltigkeit zu thun, die, da sie ohne alle Quantität sind, ihr ganz zu Gebote stehn,

sie nach Willkühr zu behandeln, zu verlängern, zu verkürzen, zu schleifen, zu stoßen *rc.* Die Verskunst hingegen hat es mit Worten und Sylben zu thun, die ihre Quantität, d. i., Länge und Kürze mitbringen, die sie nicht nach Willkühr verändern darf. Musiker und Verskünstler suchen Rhythmen für ihre Töne und Sylben. Jener findet sie leicht, er kann sie sich nach Willkühr bilden. Dieser darf das nicht, sondern hat nur die Wahl, unter den gegebenen Sylben aufzusuchen, welche sich für seinen Rhythmus passen könnten. Selbst das Gebiet der Tanzkunst ist in diesem Punkte schon unbeschränkter, indem sie ihre Schritte und Bewegungen nach Willkühr verlängern oder verkürzen kann. Verbindet sich aber die Musik mit der Verskunst: so muß sie sich auch nach dieser bequemen, und ihren Tönen das Maaß geben, das die Sylben und Worte dieser fordern. Denn Worte behaupten ihren Rang vor den leeren Tönen, und die Worte werden wiederum von dem Sprachgebrauche despotisch beherrscht.

§. 15.

Die Verskunst hat übrigens einen bloß technischen, mechanischen, und einen ästhetischen Theil. Der erste zählt bloß seine ihm gegebenen Sylben, und mißt ihren prosodischen Gehalt, Länge und Kürze, um diejenigen auszuwählen, die zu einem beliebigen Rhythmus tauglich sind. Hat er z. B. den Rhythmus ♩ ♪ ♪ so erkennt er bald, daß die Worte lieblicher, glücklicher sich besser zu diesem Rhythmus passen, als das Wort Vor-

mundschaft. Dieses hingegen besser zu dem Rhythmus | ♩. ♩ | 7 ♩ . Mit diesem Theile muß man erst auf dem Reinen seyn, bevor man sich mit dem ästhetischen oder Kunsttheile befaßt, der nun auf die Wahl der Rhythmen, und der rhythmischen Reihen selbst gerichtet ist, um daraus ein Versgebäude zu errichten, das dem poetischen Stoffe, d. i., dem Zwecke und der Würde der poetischen Ideen, angemessen, sie um desto fähiger mache, auf das Gemüth zu wirken.

Bevor wir aber weiter gehen, wird es nöthig seyn, um von dem Rhythmus, der das Fundament unserer ganzen Untersuchung ist, von seiner Natur und Eigenschaften einen desto vollständigern Begriff zu machen, bis zu seiner Entstehung hinauf zu gehn.

Viertes Kapitel.

Ursprung des Rhythmus.

§. 16.

Ein Rhythmus entsteht allemal, wie gesagt, sobald mehrere gleichförmige Bewegungen in einem relativen Zeitraume als Anfang und Ende, oder auch als Anfang, Fortgang und Ende bemerkbar werden.

Wir wollen jetzt bei der einen Art der Bewegung, bei den Tönen, stehen bleiben.

Ein Kanarienvogel zwitschert, eine halbe Minute lang, immer fort. In seinen Tönen ist aber kein

Rhythmus. Man weiß nicht, wo sein Gesang anfängt, und wo er endet. Seine Töne sind nicht gleichförmig, d. i., haben gegen einander kein Verhältniß; bald sind sie ohne alle Regel kurz, bald lang, bald gestoßen, bald geschliffen. Sie stehen in keiner Verbindung unter einander. Man kann sie nicht auf Noten setzen. So ist auch in dem Donner, in dem Heulen des Windes, in dem Rauschen eines Baches kein Rhythmus, und es kommt mir daher sehr unmusikalisch vor, dergleichen, z. B. auf der Orgel, nachzuahmen. Denn je natürlicher die Nachahmung ausfällt, um desto mehr hört sie auf, Musik zu seyn. Jeder Rhythmus setzt Regelmäßigkeit, und zwar bemerkbare Regelmäßigkeit, voraus, und wo diese nicht ist, da ist auch kein Rhythmus. Diese Bemerkung führte wahrscheinlich den Pythagoras auf die Idee der Harmonie der Sphären. Wäre, dachte der Philosoph, das in den Planetenbahnen bemerkbare regelmäßige Verhältniß hörbar: so müßte es wohl einen sehr schönen Accord geben.

§. 17.

Man kann sich den Ursprung eines Rhythmus nicht besser versinnlichen, als wenn man sich die beiden Töne einer geschwungenen Glocke denkt. Der erste Ton derselben entsteht durch die Kraft dessen, der sie schwingt, und ist daher die Arsis. Der zweite Ton entsteht durch die erste Schwungkraft von selbst, und ist die schwächere Thesis. So denkt man sich Arsis und Thesis auch da, wo zur Hervorbringung beider, wie z. B. bei dem Rhythmus, welchen die Drescher beobachten, um durch

die Gleichförmigkeit ihrer Schläge sich die Arbeit zu erleichtern, eine besondere Kraft gehört. Man hat diesen Rhythmus in dem Worte **Bartholomäus** entdeckt.

1) Zwei Drescher dreschen in 2/4 Takt **Bar-tho**; der eine schlägt die Arsis, der andere die Thesis.
2) Drei Drescher schlagen 3/4 Takt **Bar-tho-lo**. Der eine wieder die Arsis, die beiden andern die doppelte Thesis.
3) Vier Drescher in 4/4 Takt. Zwei die beiden Arsen, die anderen die beiden Thesen. **Bar-tho-lo-mä**
4) Fünf Drescherschläge erfüllen den Ausdruck des ganzen Namens **Bar-tho-lo-mä-us**.

Hier wird man nun leicht gewahr, daß die Schläge, sowohl der zwei, als drei und vier Drescher, vollendete rhythmische Perioden bilden, zwei den Rhythmus, wo sich die Arsis verhält, wie 1 : 1. ♩ ♩. Drei, wo sie sich verhält wie 1 : 2 ♩ ♩ ♩. Vier, wo zwei Arsen und zwei Thesen zu einem einzigen Rhythmus verbunden sind ♩ ♩ ♩ ♩ **Bartholomä**. Bei fünf Dreschern fängt schon ein zweiter Rhythmus mit der Arsis an, **Bartholomä | us**; ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 𝄾, wird aber nicht vollendet, woraus es sich leicht erklärt, warum es keinen 5/4 Takt geben könne.

§. 18.

Man denke sich ferner eine, neben einer großen zugleich geschwungene kleine Stimmglocke: so wird

diese kleine, je nachdem ihr Umfang ist, zwei, drei, vier Schwingungen in eben der Zeit vollenden, in welcher sich die große einmal schwingt. Fallen nun die Schwingungen der kleinen in der Zeit zusammen, in welcher sich die große schwingt, wie in folgender Figur:

so werden sie rhythmisch harmoniren, d. h., sie werden mit einander Takt halten. Fallen sie hingegen nicht in ein Zeitmaaß zusammen, wie

so ist hier kein Takt, keine rhythmische Harmonie.

§. 19.

Daraus ergiebt sich nun, daß der Takt nichts anders ist, als die Darstellung des möglichst kleinsten rhythmischen Verhältnisses; ein reducirter Bruch, $\frac{100}{1000} = \frac{1}{10}$. Das Verhältniß der Arsis und der Thesis großen Glocke in obiger Figur zu der Arsi und Thesi der kleinern war 2 : 4. der Takt giebt das Verhältniß 1 : 2. Gesetzt also, in einem Musikstück bestände die Arsis einer rhythmischen Periode aus einem Laufe von 8 und die Thesis aus einem Laufe von 24 Noten: so würde das Verhältniß 8/24 = seyn 1/3. Dieses Verhältniß gäbe den Takt an.

§. 20.

Man denke sich ferner einen einzelnen Schlag

eines Kleppels an die Glocke, der daraus entsprin- gende Ton mag aushallen, so lang er will: so giebt dieser Ton noch keinen Rhythmus. Denn er ist weder Arsis noch Thesis. Er kann aber selbst ein Rhythmus werden, sobald er mit andern aus Arsen und Thesen bestehenden rhythmischen Perioden in Ver- bindung gebracht wird. Man denkt sich denselben auf eine dreifache Weise

1) als eine zusammengezogene Arsis und Thesis, wie in dem Satze: 𝅝 | ♩ ♩, oder
2) als eine Arsis, welcher die Thesis fehlt, die man alsdann hinzudenkt, wie in ♩ 𝄽 | ♩ ♩
3) oder als eine Thesis mit fehlender und hinzuge- dachter Arsi, 𝄽 ♩ | ♩ ♩.

§. 21.

Man kann die Rhythmen eintheilen

1) in einfache und zusammengesetzte,
2) in reine und gemischte.

§. 22.

Der einfachen Rhythmen giebt es nur zwei, wenn sich ein Grundton entweder in eine Arsis und Thesis, in dem Verhältniß wie 1 : 1, oder wel- ches einerlei ist, wie 2 : 2 auflöset, wie

𝅝

Arsis 𝅗 𝅗 Thesis

oder wenn der Grundton sich in drei Töne auflöset, wovon der mittelste, nach folgenden Figuren, ent-

weder zur Arsis oder zur Thesis gezogen werden kann, im Verhältniß wie 1 : 3.

Arsis Thesis. Arsis Thesis.

§. 23.

Will man sich nun die Entstehung eines Verses aus diesen Rhythmen erklären: so denke man sich im ersten Falle, daß eine geschwungene Glocke reden könne. Ihr erster Ton riefe: kommt, ihr zweiter, hört: so würden beide zusammen eine rhythmische Periode machen. In der zweiten Schwingung riefe sie: Gott ruft, in der dritten: durch mich: so hätten wir drei verbundene rhythmische Perioden, und diese zusammen bildeten wieder ein Ganzes, d. i., einen Vers.

§. 24.

Dabei ist nun zu merken, daß alle diese Sylben noch keinen prosodischen Werth haben, die von gleicher Länge oder Kürze, also gegen einander quantitätlos und durch nichts weiter, als dadurch unterschieden sind, daß die Arsis von der Thesis auf irgend eine Art unterschieden, und bemerkbar gemacht wird, und folglich es noch einerlei ist, welche Sylbe man als arsisch, welche man als thesisch betrachten, oder ob man mit der ersten Sylbe als Arsis.

◯ ◯ | ◯ ◯ | ◯ ◯
Kommt! hört! Gott ruft durch mich.

oder als Thesis anfangen will

◯ | ◯ ◯ | ◯ ◯ | ◯
Kommt hört Gott ruft durch mich.

Die Anwendung dieser Sätze wird sich in der Folge zeigen.

§. 25.

Man denke sich ferner eine dreieckigte Glocke, deren Kleppel jedesmal dreimal ertönte:

Hört! Feurruf! | eilt herbei!

so hätten wir hier wieder einen Vers von zwei- oder dreifach getheilten rhythmischen Perioden. Hier würde schon ein Quantitätsverhältniß merkbar werden, weil sich die Arsis mit mehrerer Kraft als wirkende Ursach einer doppelten Thesis zeigt.

§. 26.

Dasjenige, was in Rhythmen, die aus gleichslangen oder kurzen Sylben, ohne prosodischen Werth, bestehen, die Arsis von der Thesis unterscheidet, ist der Accent, und dieser ist dreifach;

1) Der musikalische Accent, der in der Höhe und Tiefe eines Tons besteht,
2) der rhythmische, der in der mehr oder mindern Stärke oder Schwäche, und

3) der logische oder rhetorische, der in der Dehnung einer kurzen flüchtigen Sylbe besteht, z. B. wie gewonnen, so zerronnen. Ich nenne ihn den logischen, weil er den Begriff auf eine Sylbe überträgt, der er eigentlich nicht zukommt; den rhetorischen, insofern dieses durch die Deklamation bemerkbar gemacht wird.

Gemeiniglich pflegt man den musikalischen Accent als das gemeinschaftliche Merkmal der Arsis und Thesis anzunehmen, die Arsis, als hochbetont, mit / und die Thesis als tiefbetont mit \ zu bezeichnen, ohnerachtet in der Musik die Höhe eines Tons eben so gut auf eine Thesis, als auf eine Arsis fallen kann, und auf Instrumenten, die nur einen Ton haben, wie die Trommel, die Arsis bloß durch Stärke des Schlags gehoben wird.

§. 27.

In der Musik, die, wie wir gesehen haben, leere, und an sich quantitätlose Töne hat, die man, wie man will, lang und kurz gebrauchen kann, kommen daher bloß accentirte Rhythmen, d. i., solche vor, wo die Arsis entweder durch Höhe, oder durch Verstärkung des Tons kenntlich gemacht wird. Dahingegen die Sprache quantitirte Rhythmen, d. i., solche hat, in welchen der Sprachgebrauch selbst schon Sylben durch Länge oder Kürze für die Arsen und Thesen ausgesondert und bestimmt hat, wofern man nicht absichtlich davon abstrahirt, und, bei nicht genauer Bestimmung der

Sylbenquantität, sich bloß an accentirte Rhythmen hält, welches der Fall in der französischen Sprache, und bei uns Deutschen im Choral, auch selbst in den gewöhnlichen Volksjamben und Trochäen, und in den Alexandrinern ist, wo man die Sylben mehr nach Arsi und Thesi abzählt, als nach prosodischem Gehalte abmißt. Z. B.

Wie | groß ist | des All | mächtgen | Güte

§. 28.

In diesen einfachen accentirten Rhythmen ist der Takt, so zu sagen, nicht versteckt, sondern man hört ihn mit dem Rhythmus selbst, und er ist vielmehr mit dem Rhythmus einerlei. Anders ist's in den zusammengesetzten Rhythmen, wo der Takt verborgener ist, und erst durch den Taktschläger bemerkbar gemacht werden muß. Den Ursprung und die Natur derselben wollen wir jetzt erläutern.

§. 29.

Es können sich nemlich in den beiden einfachen Rhythmen, die wir kennen gelernt haben, sich sowohl Arsis als Thesis, jede wiederum in eine andere Arsis und Thesis, und so immer weiter zerfällen, die beide die Hälfte des Zeitmaaßes der vorhergehenden Arsis oder Thesis erfüllen, und so entstehen in den Rhythmen gewisse Ordnungen, die in eben dem Verhältnisse abnehmen, wie die Brüche 2/4, 4/8,

8/16 u. s. w. Der erste zweitheilige Rhythmus hat folgende Ordnungen.

1. Grundton.

Arsis	Thesis	erste Ordnung.

Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	zweite Ordnung.

Arsis, Thesis.	Arsis, Thesis.	Arsis, Thesis.	Arsis, Thesis.	dritte Ordnung.

Der dreigliedrigte löset sich folgendergestalt auf:

Grundton

erste
zweite Ordnung.
dritte

Man wird leicht bemerken, daß man dieses Zerfällen der Rhythmen bis ins Unendliche fortsetzen könnte, und daß die Ordnungen gegen einander in geometrischer Proportion, im zweigliedrigten, wie die Zahlen 2 : 4 : 8 : 16 : 32; im dreigliedrigten,

wie 3 : 9 : 18 : 36 u. s. w. stehen, und daß die eine Ordnung für die andere genommen, und die eine mit der andern verwechselt werden könne. Statt | ♩ kann ich ♪ ♪ ♪ ♪, nehmen, so wie die Arsis aus der ersten Ordnung ♩, und die Thesis aus der zweiten ♪ ♪, oder dritten, und umgekehrt.

§. 30.

Der Rhythmus bleibt bei diesem Wechsel der Ordnungen unverändert. Die einzelnen Theile, Noten und Sylben, woraus die rhythmische Periode besteht, müssen sich alle nach dem Zeitmaaße der ersten Ordnung fügen, und das ist selbst der Fall, wenn der Grundton die Stelle der vereinigten Arsis und Thesis vertritt. Die Zurückführung des figurirten, d. i., in den Ordnungen wechselnden Rhythmus, auf die erste einfachste Ordnung, das nennen wir Takt.

§. 31.

Von diesem Takte ist das sehr unterschieden, was der Musiker Tempo nennt. Der Takt zeigt das einfachste Verhältniß der Bewegungen der Arsis und Thesis zu dem ganzen Rhythmus an; das Tempo die vermehrte oder verminderte Beschleunigung einer ganzen rhythmischen Periode bei unverändertem Takte. Ein Tambour z. B. trommelt seinen Zapfenstreich langsamer, der andere geschwinder. Beide beobachten einerlei Takt, aber verschiedenes Tempo.

§. 32.

Tritt nun der Fall ein, daß in einer rhythmischen Periode die Ordnungen wechseln, die Arsis etwa aus der ersten, die Thesis aus der zweiten genommen ist: so kann der Rhythmus hier nicht mehr bloß accentirt, d. h., die einzelnen Bestandtheile desselben, Noten oder Sylben, der Zeit nach gleich, und Arsis und Thesis, nur durch Hebung oder Senkung, Stärke oder Schwäche des Tons, unterschieden werden; sondern es entsteht ein Quantitätsverhältniß der Noten und der Sylben gegen einander. In dem Rhythmus ♩. ♪ ♪ erfüllen die beiden letzten Noten jede nur 1/2 der Zeit der ersten, und so ist auch die Sylbe Glück in glücklicher, noch einmal so lang, als eine der beiden letzten, li und cher.

§. 33.

Hier zeigt sich nun der Unterschied unter der Musik und Verskunst. Die Quantität der Note hängt von der Willkühr des Musikers ab. Nicht die Quantität der Sylben von der Willkühr des Verskünstlers. Jener macht sich die Quantität. Diesem wird sie gegeben. §. 13. 14. Der Verskünstler findet daher in der Bildung des reinen rhythmischen Satzes, in seinen Versen größere Schwierigkeiten, als der Musiker bei seiner Melodie. Jener steht unter dem Despotismus der Prosodie, §. 10, den dieser nicht anerkennt.

Fünftes Kapitel.

Von den gemischten Rhythmen.

§. 34.

Alles, was wir im vorigen Kapitel gesagt haben, betraf die beiden einfachen reinen Rhythmen und. Apel nennt den ersten das gerade, den zweiten das ungerade Metrum. Es giebt aber außerdem noch aus beiden gemischte Rhythmen, die für den Verskünstler nicht minder wichtig als jene sind. Apel nennt sie das Gemischte und das Gemengte Metrum. Ich würde sie lieber das subordinirt und cordionirt gemischte nennen.

§. 35.

Es treten hier nemlich zwei Fälle ein.

1) Der reine zweigliedrige gerade Rhythmus in der ersten Ordnung verwandelt sich in der zweiten in den dreigliedrigten ungeraden.

Es zeigt dieser Rhythmus den Grund der Nothwendigkeit, die Sylben, als die Elemente der

poetischen Rhythmus nicht bloß im Allgemeinen lang und kurz zu nennen, sondern auch eine zweifache Länge, nemlich eine zweizeitige und dreizeitige, 𝅗𝅥 und 𝅗𝅥. anzunehmen. Das Verhältniß der ersten Ordnung ist daher nicht wie im geraden Rhythmus wie 2 : 2, sondern wie 3 : 3.

§. 36.

2) Der zweite Fall ist, wenn sich die Mischung des geraden zweigliedrigten, und ungeraden dreigliedrigten in der zweiten Ordnung coordinirt in Arsi und Thesi, oder umgekehrt, befindet.

wo denn nothwendig, wenn die beiden Noten der ersten Ordnung als vierzeitig angenommen werden, die fünf Noten der zweiten auch nur vierzeitig seyn müssen, wenn der Rhythmus bleiben soll. Hier tritt also wiederum die Nothwendigkeit der Quantitätsbestimmung der einzelnen Bestandtheile des Rhythmus ein. Nimmt man sie als vierzeitig an: so steht's so:

Nimmt man sie als sechszeitige an: so stehts so:



§. 37.

Alle Rhythmen gehören nun entweder zu den beiden reinen einfachen, bloß accentirten, geraden und ungeraden, z. B.

| | | |
○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ —
Je sus mei ne Zu ver sicht

| | | | |
○ ○ ○ | ○ ○ ○ | ○ ○ ○ | ○ ○ ○ | ○ ○ —
Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren

wo es denn weiter keiner Bezeichnung als der der Arsis mit / bedarf.

Oder sie gehören zu den gemischten quantitirten Rhythmen, wo es auf Länge und Kürze der einzelnen Bestandtheile, der Noten und Sylben ankommt, wo denn die bloßen arsischen und thesischen Accentzeichen, / und \, nicht mehr hinreichen. Dieses verdient eine genauere Untersuchung.

Sechstes Kapitel.

Von der Bezeichnung der rhythmischen Quantität.

§. 38.

Die Musiker haben schon längst zur Bezeichnung der Quantität ihrer Noten sehr bequeme Zeichen. Der Ton auf 𝅝 hält zweimal so lange Zeit, als der auf 𝅗𝅥, und dieser wieder als 𝅘𝅥 und so weiter 𝅘𝅥𝅮, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰. Der Ton auf 𝅘𝅥. hält 1 1/2 mal so lange, als 𝅘𝅥. Den Mangel der ausgedrückten, bloß denkbaren, Arsen und Thesen bezeichnen sie, je nachdem die Ordnung der Rhythmen ist, —, 𝄾, 𝄿, 𝅀.

Die prosodische Bezeichnung der Sylbenquantität war bisher bei weitem nicht so genau. Man bezeichnete blos Längen —, und Kürzen ∪, und die unbestimmten Sylben, die bald lang, bald kurz gebraucht werden konnten ⏓, wenn der Rhythmus eigentlich eine lange Sylbe forderte, die man aber mit einer kurzen vertauschen konnte, und im umgekehrten Falle ⏒. Dabei blieb aber das, wie lang, und wie kurz, ganz unentschieden. Man fühlte das Unbequeme und Unzureichende dieser Bezeichnung; hatte aber, vielleicht aus übertriebener Ehrfurcht für die alten Grammatiker, die sich mit dieser Bezeichnung begnügten, nicht Muth genug, davon abzugehen.

§. 39.

Der erste, der es wagte, davon abzugehen, war unser berühmte Joh. Heinr. Voß in seiner schätzbaren Zeitmessung. Er war der Erste, der die genaue Verbindung der Versbaukunst mit der Musik einsah, und statt der gewöhnlichen metrischen Zeichen, die Musiknoten zur Messung der Sylbenquantität empfahl, und dessen Verse daher auch eine, vor ihm selten erreichte, rhythmische Vollkommenheit, besonders im Hexameter, haben, die auch dem ungeübtesten Ohre auffällt.

§. 40.

Wir wollen zum Beispiel einmal einen Vers nach dem coordinirt gemischten Rhythmus §. 36. anführen, dessen Schema folgendes ist:

und statt der Zeichen Worte setzen:

Gott

Herr Herr

heilig Herr ist dein (Name)

Würde nun aus diesen Rhythmen ein Vers auf die gewöhnliche Weise bezeichnet:

— — — — v — v v — v
Gott, | Herr Herr! | Heilig, | Herr ist dein (Nahme)

so würde es unmöglich seyn, in dieser Bezeichnung die Rhythmen zu erkennen. Wohl aber, wenn sie musikalisch bezeichnet werden.

Man erkennt leicht, daß hier der erste Takt, Arsin und Thesin verbindet, übrigens alles vierzeitig ist, und sich in 2/4 Takt bewegt.

§. 41.

Das Zweite, was in diesem Beispiel auffält, ist, daß hier die Rhythmen dreier Ordnungen zusammen kommen. Und hier zeigt sich nun wieder ein Unterschied zwischen der Verskunst und der Musik. Jene bleibt in den nächsten Ordnungen, und überschreitet nicht leicht die zweite. Die Musik hingegen springt von der ersten in die entferntere dritte, vierte, fünfte über, und zertheilt daher selbst die Sylben, wenn das Wort für diese niedere Ordnung nicht sylbenreich genug ist. Z. B.

Singt dem gött lichen Propheten.

§. 42.

Dieser Mangel an richtiger Bezeichnung der

Rhythmen hat daher die Metriker bei der Bestimmung der alten Sylbenmaaße oft in große Verlegenheit gesetzt, und besonders den Irrthum veranlaßt, als könne es fünf- und siebenzeitige Rhythmen geben, dergleichen es, bei dem Grundsatze von zweizeitiger Länge, und einzeitiger Kürze, der gewöhnlichen Bezeichnung zufolge, doch nothwendig geben müßte, wie z. B. in den Päonen — v v v, oder in dem Dasius v v v — — —. Der Bezeichnung nach, müssen in diesen sieben, in jenen fünf Zeiten enthalten seyn, welches aber unmöglich ist, weil ein fünfzeitiger 5/4 oder 5/8 Takt nicht eine, sondern 1 1/4 einer rhythmischen Periode erfüllen würde, so wie ein 7/4 Takt eine und 3/4 einer solchen Periode. Jener erste Päon ist vielmehr sechszeitig, und hat folgendes Schema: ♩. ♪ ♪ ♪ seligere. Der Dasius ist achtzeitig, und wird ♪ ♪ ♪ ♩. ♩, oder richtiger ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♩. ♩ unwiderlegbar. Dieses wird sich in der Folge noch mehr bewähren.

§. 43.

Es war daher kein Wunder, daß es um die Melodie der griechischen Verse, die man ihnen doch nicht absprach, und um die Bestimmung ihres Taktes, eine so mißliche Sache war, so daß die Bewunderer der Griechen sogar zweifelten, ob dieselben wohl taktmäßig gemessen werden könnten, wenn gleich der Rhythmus ihren Ohren nicht entging, und sie leicht einsehen mußten, daß Rhythmus ohne Takt,

so wie Takt ohne Rhythmus, gar nicht denkbar sey, in so fern der Takt, wie oben gesagt ist, der einfachste Rhythmus selbst ist. Wer denn nun so wenig Musiker ist, wie es die Grammatiker wohl größtentheils seyn mochten: der konnte freilich in einem ganz widerrhythmisch bezeichneten griechischen oder lateinischen Verse, z. B. in dem alcäischen:

— — v — — — v v — v v
Vid' in | remo | tis | carmina ru | pibus

dessen Rhythmen, dieser Bezeichnung nach, von so verschiedenen Zeiten sind, keinen Takt entdecken. Wir müssen daher entweder mit den Grammatikern fortfahren, in der Irre zu gehen, oder uns ganz neue Bahnen eröffnen.

Siebentes Kapitel.

Noch etwas über Arsis und Thesis.

§. 44.

Wir haben oben §. 18. gesehen, daß Arsis und Thesis die beiden Hauptbestandtheile eines jeglichen Rhythmus ausmachen. Im accentirten Rhythmus sind beide gleich lang, oder gleich kurz 𝅝 | 𝅝, 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥, 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮 u. s. w., je nachdem ein Pendel sich langsamer oder geschwinder schwingt. Gleichwohl hat auch im accentirten Rhythmus die Arsis schon, als Anfang

des Rhythmus, von Natur eine gewisse Stärke vor der Thesi, als dem Fortgange desselben, voraus. Wenigstens ist man immer geneigt, den schwächern Theil eines Rhythmus sich eher als Thesis zu denken, als ihn für eine Arsis zu halten. Hat nun im accentirten Rhythmus die Arsis schon das Merkmal der Stärke, so bekommt sie im quantitirten noch dazu das Merkmal der Länge. Daraus folgt, daß im quantitirten Rhythmus keine kurze Sylbe die Arsis, und die ihr folgende Länge die Thesis seyn könne; und wenn zwei Kürzen eine Arsis bilden sollen, so muß die erste derselben fähig seyn, eine verhältnißmäßige Länge anzunehmen.

§. 45.

Wir haben ferner gesehen §. 29, daß sich der Rhythmus aus dem Grundton, der die Arsis und Thesis vereinigt, in verschiedenen Ordnungen entwickelt. In der ersten Ordnung ist Arsis sowohl, als Thesis, eintönig.

♩ ♩
May mond

In der zweiten ist jede zweitönig, so daß aus jeder eine neue Arsis und Thesis erwächset.

♩ ♩ | ♩ ♩
May nachts. An muth.

Und so in der dritten Ordnung:

May nachts An muth

Un ter dich ten Lau ben gän gen.

Hat nun die Arsis im accentirten Sylbenmaaße schon das natürliche Merkmal der Stärke, und im quantitirten auch das Merkmal der Länge: so folgt, daß im quantitirten Sylbenmaaße alle Sylben, die keiner Verlängerung fähig sind, auch nie einen Platz in Arsi bekommen können, oder es werden Verse, wie:

Er bar | me dich | gü ti | ger Gott.

§. 46.

Da ferner aus der Construction des Rhythmus §. 40. erhellet, daß eine eintheilige Arsis, durch Uebergang in eine andere Ordnung, eine zwei-, drei-, viertheilige Thesis enthalten kann, *) wie folgendes Beispiel zeigt:

---

*) Umgekehrt kann keine zwei-, drei-, viertheilige Arsis, eine eintheilige Thesis bekommen, weil eine solche vieltheilige Arsis, entweder thesische Natur annehmen, und, wie wir nachher sehen werden, zum Auftakt gehören würde, oder eine neue Arsis und Thesis bilden, und, in beiden Fällen, die

An muth

An mu thig

An mu thi ger

An mu thi ge rer.

so ergiebt sich daraus für den quantitirten Rhythmus die Regel: daß in einer jeden vielsylbigten Thesi die erste Sylbe immer länger als die zweite, diese länger als die dritte, und diese wieder als die vierte seyn müsse. Findet sich das Gegentheil: z. B. in dem Worte auferbaulich: so gehört die Sylbe er nicht mehr zur Thesi, sondern zur Arsi, die sie zweitheilig macht. Nicht

---

eintheilige Thesis, wozu sie als Arsis gehörte, zu einer neuen Arsis bilden würde, z. B.

Arsis	Thesis
In der	Noth

entweder mit der Anfangslänge

— v
In der | Noth ruf | ich zu dir.

oder mit der Kürze im Auftakt:

v v
In der || Noth ruf ich zu dir.

auf | erbaulich,

sondern aufer | baulich.

Wenn daher zwei einsylbige Wörter in einer Thesis zusammen kommen: so wird dasjenige den Vorzug haben, welches die grössere prosodische Länge hat, oder der Verlängerung durch den logischen Accent §. 26., am fähigsten ist. Besser ist:

III II I
Hilf mir o | Gott,

als:

III I II
Hilf mir mein | Gott.

III II I
Gott, mein Er | retter

ist besser als:

III I II
Gott ist mein | Retter.

§. 47.

Noch ergiebt sich daraus die Regel, daß keine kurze Sylbe, die vor einer langen steht, arsisch seyn könne, sondern immer als Thesis einer verschwiegenen Arsis betrachtet, und folglich zum Auftakt gehören müsse.

Mit | sonnenrothem Angesichte

Eben das ist der Fall mit einer langen Sylbe, die unmittelbar vor einem vollen Rhythmus steht.

Flieg | dich zur Gottheit auf.

Man denkt sich in diesem Falle entweder Arsis und Thesis verbunden, oder diese Thesis aus zwei Kürzen zusammen gezogen. Denn *v v* ist = — oder ♩ = ♪ ♪. Nach Moriz Grundsätzen hätte Uz in diesem Verse gefehlt, weil die Sylbe flieg vor ich, nicht lang seyn könne. Aus einem andern, aber eben so unhaltbaren Grunde, tadelt D. Gräfe den Vers:

> Gott ruft der Sonn' und schafft den Mond.

weil Gott ruft kein Jambus seyn könne. Sie steht aber als Auftaktssylbe unmittelbar vor dem trochäischen Rhythmus: ruft der, und schließt mit der Endsylbe Mond die volle rhythmische Reihe.

§. 48.

Was wir bisher vom Auftakt gesagt haben, bedarf noch einiger Erläuterung.

Nicht jeder Vers, ja nicht einmal jedes Wort, fängt sich mit der Arsis, sondern oft mit der Thesis an. Z. B. in dem Worte Geduld liegt die Arsis auf duld, ge gehört einer eingebildeten Arsi an, wie sich das in Ungeduld, und noch deutlicher in ungeduldig zeigt. In dem Verse:

> Ihr Faunen, ihr Nymphen, es gab euch ein Gott

fängt sich die arsische Periode mit Faunen an. Die Sylbe ihr und die Sylbe Gott, am Ende, machen zusammen wieder eine rhythmische Periode, wodurch die aus vier Perioden bestehende Reihe (der

daktylische Tetrameter) voll wird. Wie das zugehe, läßt sich aus der Entstehungsart des Rhythmus sehr leicht erklären. Gesetzt eine Glocke würde von Ost nach West zu geläutet. Auf der Westseite geschieht der erste Schlag an dieselbe, das ist die Arsis. An der Ostseite hör' ich die Thesis. Nun kann es aber kommen, daß sie an der Ostseite zuerst anschlägt, so hab' ich die Thesis eher als die Arsis vernommen.

Die Musiker nennen den arsischen Anfang eines Stücks den Niedertakt, oder den guten Takttheil, den thetischen aber den Auftakt, oder den schlechten Takttheil, weil, wenn sie zu diesen den Takt schlagen, die Hand aufwärts; bei dem arsischen Anfang hingegen niederwärts bewegen. Jedes Musikstück, so wie jeder Vers, und so auch jeder Versfuß, fängt entweder mit dem Auftakt oder mit dem Niedertakt an. Ein Drittes giebt es nicht. Die Verse im Niedertakt nennt man trochäisch; die Verse im Auftakt jambisch.

Rosen auf den Weg gestreut

fängt im Niedertakt mit der trochäischen Arsi an.

Mit | Rosen uns den Weg bestreut

im Auftakt mit der jambischen Thesi. Es kann aber auch ein Vers, wie die §. 47 angeführten, mit einer spondeischen, oder mit einer pyrrhichischen Thesi anfangen, wie.

In der | Jugend frohen Jahren,
Wo wir | sorgenfreyer waren.

Da man nur auf der Arsi verweilt, und von der Thesi schnell auf dieselbe überspringt: so erklärt es sich, was es heiße: wenn die Metriker sagen, der von der Arsi anfangende Trochäus — v, ♩ 𝄿, neige sich zum Fall, der von der Thesi hingegen anfangende Jambus v —, 𝄿 ♩ neige sich zum Sprunge.

§. 49.

Der Auftakt kann, wie gesagt, eintheilig, und zwar kurz oder lang, zweitheilig, selbst dreitheilig seyn. In dem kurz vorher angeführten Verse ist er zweitheilig. In dem Verse:

In der Er | füllung deiner liebsten Wünsche

wirbelt er dreitheilig. In beiden Fällen kann er aber auch wieder mit Verlängerung der ersten Sylbe arsisch werden, und dann zum Niedertakt gehören.

Achtes Kapitel.

Vom Metrum.

§. 50.

Arsis und Thesis zusammen genommen, machen einen Rhythmus. Die Rhythmen sind entweder schwere Rhythmen von langsamer Bewegung, oder leichte

Rhythmen, die sich schneller bewegen. Der Rhythmus in Sturmwind, in Vollmondslicht, ist schwerer als in grausend, und jugendlich, und diese wieder schwerer als in lieben und schmerzte.

§. 51.

Die Rhythmen können in Ansehung ihrer Bewegung sehr verschieden, in Ansehung ihrer Elemente (der Töne und Sylben, woraus sie bestehen) gleich seyn. So ist z. B. der Rhythmus ♩ ♪ ♪ in Ansehung seiner Elemente gleich dem Rhythmus ♩. ♬. In Ansehung der Bewegung sind sie aber sehr verschieden. Eben so die Rhythmen ♩. ♪ ♬ ♩, und ♩ ♪ ♩ ♪. Umgekehrt ist der Rhythmus ♩ ♪ ♪ in Ansehung der Bewegung gleich dem Rhythmus ♩. ♩ ♪; in Ansehung der Elemente sind beide ungleich. In beider Hinsicht ungleich sind ♩ ♪ ♪ und ♪. ♬ ♪ ♩.

§. 52.

Es giebt daher ein doppeltes Maaß (technisch Metrum) der Rhythmen, das eine, welches ihre Bewegung, das andere, welches ihren Inhalt bestimmt. Das erste nennen wir das rhythmische,

das andere das prosodische Maaß. Apel, S. 173, führt folgende Verse

Schon tönt der Gesang in dem Haus der Vermählung

und

In rast lo ser Ar beit ent fliehn uns die Stunden

als prosodisch, aber nicht als rhythmisch verschieden an. Das ist wahr, wenn man vom Takt und Tempo abstrahirt, und den Vers bloß nach dem Gehör beurtheilt, wie man ihn vielleicht deklamiren würde. In Ansehung des Taktes aber ist doch große Verschiedenheit. Jener Vers hat 2/4 Takt, dieser, der Bezeichnung nach, 6/8 Takt. Und gesetzt auch, man gäbe beiden gleichförmige Bewegung in 3/4 Takt: so müssen sie doch beide sich nicht in einerlei Tempo bewegen.

§. 55.

Das Maaß eines Verses sind die Anzahl seiner verbundenen Rhythmen. Das Maaß der Rhythmen ist, im accentirten Sylbenmaaße, bloß die Zahl der Sylben; im quantitirten, zugleich das Verhältniß der Sylben gegen einander, in Ansehung der Länge und Kürze, in welcher Hinsicht eine Sylbe zwei, drei, vier andern gleich seyn kann.

§. 54.

Der technische Ausdruck Metrum kommt daher in verschiedener, bald weiter, bald enger Bedeutung vor.

1) Bezeichnet es das rhythmische Periodenmaaß eines Verses, wie viel nemlich solcher Perioden auf einen Vers gehen, oder in einem sinnlichen Gleichniß, wie viele Schwingungen einer Glocke einen Puls ausmachen sollen. Die Verse bekommen von der Anzahl der Rhythmen auch ihre Namen. Der Hexameter erfordert 6, der Pentameter 5, der Tetrameter 4, der Trimeter 3, der Dimeter 2, der Monometer nur eine.

Rosen | auf den | Weg ge | streut 7

ist ein Tetrameter.

Und des Grams vergessen,

ein Trimeter.

Ich rühme mir
Mein Dörfchen hier

sind Dimeter.

Meine
Kleine
Blöde
Spröde

Monometer.

§. 55.

2) Bezeichnet Metrum auch das Maaß der einzelnen Perioden, wie viele Sylben dazu gerechnet

werden sollen, und wie das Quantitätsverhältniß derselben zu bestimmen sey. Man hat daher zwei-, drei-, vier-, fünfsylbige Rhythmen, die man insgesammt **Füße** nennt, in eben der Bedeutung, in welcher man die Einheit, die das Maaß einer Linie bestimmt, einen Fuß zu nennen pflegt.

§. 56.

Versus heißt eigentlich eine Furche, und ist daher ein uneigentlich übertragener Ausdruck. Beide, Furchen und Verse, sind Linien, zu deren Maaß eine Einheit gehört. Bei der Furche ist es der Fuß im eigentlichen Sinne, der sie abschreitet; bei dem Verse die verbundene Anzahl von Sylben im uneigentlichen Sinne. Der Fuß kann wieder nach einer kleinern Einheit gemessen werden, und es ist willkührlich, wie viel man dieser Einheiten auf einen Fuß rechnen will. Im Längenmaaße hat er 10, auch 12 Zoll. So ist es auch mit den Versfüßen; der eine hat 2, der andere 3, der dritte 4 Sylben, u. s. w.

§. 57.

Hier zeigt sich nun aber ein merklicher Unterschied unter der mathematischen Raum- und rhythmischen Zeitmessung. Bei jener brauche ich immer einerlei Maaßstab, entweder geometrisch oder rheinländisch. Bei dieser sind die Fußmaaße gemischt, zwei-, drei-,

viersylbige Füße, welche beständig auf die einzige Zeitperiode, welche der Rhythmus füllt, reducirt werden müssen.

𝅝 | 𝅗𝅥 | ♩ ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 | ♩. 𝄾 | ♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

sind verschiedentlich eingetheilte Füße. Aber jeder mißt einen völlig bestimmten Zeitraum, wie sich dieses aus der Genealogie der Rhythmen, und den Ordnungen ihrer Abstammung §. 29 ergiebt.

§. 58.

3) Bedeutet Metrum noch im allgemeinsten Sinne die ganze Einrichtung eines Gedichts, von welcher Bedeutung wir aber hier noch keinen Gebrauch machen können. Diese Bedeutung hat das Wort, wenn wir z. B. vom alcäischen, sapphischen, pythiambischen Metrum u. s. w. reden.

§. 59.

Die Alten hatten eine dreifache Art, die Verse nach Füßen zu messen.

1) Die monopodische. Nach derselben rechneten sie nur einen Fuß auf den Rhythmus, und maßen auf diese Weise die schweren Metra in 3/4 Takt, z. B. den Hexameter, die choriambischen und andere Verse.

2) Die dipodische. Nach derselben rechneten sie 2 Füße für einen Rhythmus. Dieses war das

Maaß der leichtern Versarten in 3/8 Takt, z. B. die trochäischen und jambischen Verse.

> Rosen auf den | Weg gestreut

ist eine trochäische Dipodie.

> Aus allen Völ | kern schall empor
> Gesang zum Un | genannten
>
> Voß.

sind jambische Dipodien.

Das dipodische Maaß ist jedoch nur den griechischen Grammatikern eigen. Die römischen maaßen alles monopodisch.

§. 60.

Außer diesen hat uns nun noch Apel mit einem, den Grammatikern unbekannten tripodischen Maaße, bekannt gemacht, und dadurch, wie ich glaube, die dunkle Region der alten Metrik sehr erleuchtet. Er beweiset nemlich, daß die Griechen viele ihrer Verse tripodisch gemessen haben, und bringt auf diese Weise einen Rhythmus hinein, wo die Metriker ihn bisher vergebens suchten. So lieset er z. B. den dochnischen Vers des Sophokles

> φα νη τω μο ρων ὁ καλλις ε μων
> Wo hinschwand in Gram und Mühseligkeit
>
> Voß.

und andere, selbst den sapphischen, tripodisch. In

folgendem deutschen Verse, den er anführt, ist es gar nicht zu verkennen.

In ni ger in den ge flü gel ten Wir bel tanz um schlungen.

Es entwickelt sich dieses tripodische Metrum ganz natürlich aus folgenden vier Formen des ungeraden Rhythmus §. 29.

und man erkennt leicht, daß es nicht für schwere, sondern leichte und flüchtige Rhythmen anwendbar war.

Neuntes Kapitel.

Von den Versen.

§. 61.

Ein Vers ist ein aus mehrern Rhythmen, einfachen, wenn man monopodisch mißt, zweifachen, in der Dipodie, und dreifachen in der Tripodie §. 59. - 60. verbundenen Rhythmen zusammengesetztes Ganzes. Er gleicht einer in zwei, drei, vier —

acht gleiche Theile getheilten Linie. Acht ist die höchste Zahl der Rhythmen, aus denen ein Vers bestehen kann.

ı——ı ist ein Monometer, von einer

ı——ı——ı ein Dimeter, von zwei

ı——ı——ı——ı ein Trimeter von drei Rhythmen u. s. w.

Nehmen wir den Dimeter doppelt, und betrachten jede aus zwei Rhythmen bestehende Hälfte wieder als ein Ganzes: so haben wir die Dipodie, oder das dipodische Metrum, und eben so das tripodische, wenn wir den Trimeter verdreifachen. Das tetrapodische Metrum würde sich in das dipodische auflösen.

§. 62.

So gewiß es nun auch ist, daß alle Verse Ganze seyn müssen, die durch eine bestimmte Anzahl rhythmischer Arsen und Thesen geschlossen sind: so sind doch weder die Rhythmen selbst, noch die Theile derselben, (Arsis oder Thesis) immer reell vorhanden. Sie fehlen am Schluß des Verses, in der Mitte und im Anfange.

§. 63.

Den Mangel eines rhythmischen Schlusses am Ende, nannten die Grammatiker Katalexis, und ein Vers, dem am Ende ein solcher rhythmischer Schluß fehlte, hieß ein katalektischer Vers; da-

hingegen *akatalektisch*, wenn er vollkommen war. In dem Verse:

Rosen | auf den | Weg ge | streut —

fehlt am Ende die Thesis. Er ist also *katalektisch*. Der folgende hingegen

Und des | Grams ver | gessen.

ist eine vollständige Tripodie, und daher *akatalektisch*.

Fehlte die ganze eine Hälfte der Dipodie: so hieß der Vers *brachykatalektisch*. z. B. Die Verse:

Welch ein Sternge | wimmel ♩ 𝄾
Zeigt der heitre | Himmel ♩ 𝄾

würden brachykatalektisch seyn, weil der ganze zweite Theil der Dipodie, den wir mit ♩ 𝄾 bezeichnet haben, fehlt.

Hyperkatalektisch hieß der Vers, wenn er auch nur eine Sylbe mehr hatte, als der Rhythmus, der Meinung der Grammatiker nach, forderte, z. B.

Morgenroth des lang ersehnten | Tags

Mit *ersehnten* ist die Dipodie geendigt. *Tags* ist also überflüßig.

Aller dieser schwankenden, und zum Theil falschen Subtilitäten, können wir ganz entbehren. Die Grammatiker fielen darauf, weil sie unrichtig bloß

nach — und v die Rhythmen maaßen. Der vorhin genannte Vers ist, gehörig bezeichnet, ein vollständiger trochäischer Pentameter.

§. 64.

In der Mitte des Verses scheint oft die Thesis zu fehlen, z. B. in dem choriambischen asklepiadeischen Metrum

Maece nas ata vis — — edi te re gi bus.

Hier finden nun zwei Fälle statt. Entweder die Sylbe repräsentirt den Grundton ihres Metrums, d. i., die vereinigte Arsis und Thesis. In obigem Verse würde daher der Rhythmus vollständiger seyn, wenn statt des ♩ _ _ 𝅝 gesetzt wäre. Oder wenn die Thesis wirklich fehlt: so muß in der rhythmischen Reihe ihr Platz offen gelassen, und durch ein anderweitiges Zeichen bemerkbar gemacht werden. Dieses sind in der Musik die Pausen. Ist dieses, so behält die rhythmische Reihe eben so gut ihre Vollständigkeit, als eine durch Nullen unterbrochene Zahlenreihe.

In der Mitte des Pentameter fehlt eigentlich gar nichts. Ein Rhythmus wird nur unterbrochen, und am Ende ersetzt. Der Rhythmus

ist eben so vollständig, als wenn er so stünde

nur daß man hier die Unterbrechung nicht gewahr wird, die durch die Trennung der Arsis von der Thesis entsteht. Diese bemerkbare Trennung der Arsis von der Thesis ist ein Hauptcharakter des Pentameter, und die Grammatiker behaupten, meinem Ermessen nach, ganz recht, daß die Schlußsylbe der ersten Penthemimeris durchaus lang seyn müsse, damit sie ihren arsischen Charakter nicht verliere, oder derselbe wenigstens nicht unkenntlich werde.

§. 65.

Im Anfange der Verse fehlt oft die Arsis. Der Vers hebt mit der ein-, zwei-, dreitheiligen Thesis an, und gehört alsdann nach §. 48. zum Auftakt. Hier sind nun wieder zwei Fälle. Entweder die im Anfange mangelnde Arsis wird am Ende durch einen arsischen Schluß vollständig ersetzt, oder der Defekt muß wieder bemerklich gemacht werden, damit die rhythmische Rechnung gehörig schließe. Hier kommen drei Fälle vor.

1) Ist die Thesis des Auftakts lang: so kann im Jambischen Sylbenmaaße die Sylbe am Ende, welche die Arsis repräsentirt, kurz seyn.
2) Ist sie kurz: so muß die Schlußsylbe lang seyn, oder es muß

3) das Fehlende an der Quantität durch eine Pause ersetzt werden.

Folgende Verse aus Voß Louise mögen den Satz erläutern und bestätigen.

Rings um an Bäu men und Ge büsch

Hier ist der Rhythmus vollständig; denn die kurze Auftaktssylbe rings, macht mit der Schlußsylbe in Gebüsch, wieder einen Trochäus.

Ent schwel len jun ge Trie be

Hier ist die Auftaktssylbe ent wieder kurz. Die Endsylbe in Triebe aber auch. Es fehlt also im Anfange eine zum Rhythmus, welcher dem Trochäus gleich seyn soll, gehörige Sylbe. Diese wird in Gedanken, so wie in der Musik durch eine Pause ersetzt.

Da nun aber der Spondeus dem schweren Trochäus vollkommen gleich ist: so können beide, sowohl die Auftakts- als Schlußsylbe, gleich seyn, wie:

Blickt auf, wie hier das lich te Blau

Hoch über uns sich wöl bet,

Wir werden unter Kap. 15., darüber ausführlicher reden.

§. 66.

Jeder Vers muß also, wie gesagt, ein reel oder ideel vollendetes Ganze aus einer Verbindung mehrerer Rhythmen seyn, gleich einer geschlossenen Reihe von Zahlen, wo das Fehlende durch o o ersetzt wird.

Die Anzahl der rhythmischen Perioden braucht nicht in mehrern auf einander folgenden Versen gleich zu seyn. Ein gewisses Verhältniß muß aber doch statt finden. Verse, wie:

> Dir gab der Himmel, bei der Armuth, göttergleiche
> Gaben;
> Und daran hast du mehr, als tausend Ueberreiche
> haben.

oder gar Verse, die nicht einmal vollständige Rhythmen haben, wie:

> Sie sprangen alle wie die Tollen
> auf,
> Und da ging es denn im vollen
> Lauf u. s. w.

dergleichen man hier und da in Flugblättern zu lesen bekommt, sind alberne Spielereien, dergleichen die wahre Kunst verachtet, es sey denn absichtlich, wie bei Voß Oden und Lieder II, 10.

Zehntes Kapitel.

Von den Füßen, als den Elementen der Verse.

§. 67.

Füße nennen wir, wie schon gesagt, die Maaße einzelner Rhythmen, oder verbundener rhythmischer Perioden.

Im accentirten Sylbenmaaße sind die Füße alle gleich lang oder kurz, weil Arsis und Thesis, wohl als Kraft und Wirkung, Stärke oder Schwäche, nicht aber als Längen oder Kürzen, unterschieden sind. Wie lang, wie kurz sie seyn sollen, bestimmt der Musiker. Das gerade Metrum §. 29. hat — —, 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder *v v* 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. Das ungerade — — — 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder *v v v* 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮.

Im quantitirten Sylbenmaaße soll der Fuß aber auch das Verhältniß der Arsis und Thesis, in Ansehung der Länge und Kürze, bezeichnen, und da giebt es denn im geraden Metrum 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 — *v* oder 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; im ungeraden 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 — *v v* oder 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. Beide, so verschieden sie sind, können nach der gewöhnlichen Bezeichnungsart gar nicht unterschieden werden, und man sieht auch hieraus die Unzulänglichkeit dieser so lange, bloß aus Vorurtheil, benutzten Zeichen.

§. 68.

Da, wie wir gesehen haben §. 48., Verse entweder mit der Arsi im Niedertakt, oder mit der Thesi im Auftakt beginnen: so giebt es auch arsische, oder Niedertakts, und thetische, oder Auftaktsfüße. Jene bleiben in den Grenzen ihres Rhythmus. Diese springen aus einem Rhythmus in den andern, von der Thesi des einen, zur Arsi des andern über. Nach dieser bisher nicht beachteten Eintheilung wollen wir nun die Füße, nach ihrer Benennung, und sowohl mit der musikalischen, als metrischen Bezeichnung anführen, so daß wir die arsischen den thetischen gegenüber stellen.

§. 69.

I. Zweisylbige Füße.

A.

arsische

1) Der sinkende Spondeus — — ♩ ♩ Vierzeitig und bloß accentirt Vollmond, Sturmwind. Im quantitirten Metrum verliert die Thesis 1/4 von ihrer Länge und giebt sie der Arsis, die nun dreizei-

B.

thetische

1) Der steigende Spondeus — —, ♩ | ♩. Im quantitirten Metrum ist er 𝄾 ♩ | ♩.

tig wird ♩. ♪ So spricht man Vollmond, Anmuth u. dergl.

1) Der Trochäus gehört schon zum quantitirten Metrum — *v*, ♩ ♪, oder ♪ 𝅘𝅥𝅯. Der erste heißt der schwere, der andere der leichte oder flüchtige. Stürmisch ist ein schwerer; oder, weder sind leichte Trochäen. Der schwere ist dreizeitig, der leichte zweizeitig.

3) Der zweizeitige Pyrrhichius ♪ ♪, *vv*, decus, pius. In der. Rein ist dieser Fuß im deutschen quantitirten Metrum nicht; denn er nimmt immer trochäische Natur an ♪. 𝅘𝅥𝅯, wie in weder, eine, ohne u. a.

2) Von dem Jambus im Auftakt gilt eben das, was vom Trochäus gesagt ist. Er ist schwer und dreizeitig *v* — ♪ | ♩ empor, Gefahr; oder leicht und zweizeitig 𝅘𝅥𝅯 | ♪ wie in verderblicher Gefahr.

3) Im Auftakt, ♪ ♪ | ♩ in Geduld, erscheint er am reinsten. Auch in der Zusammensetzung zwischen zwei langen Sylben, z. B. unüberwindlich, allgegenwärtig. Meiner Einsicht ist das auch der Fall bei den einzelnen Wörtern weder, oder, warum, daran, gegen, ohne,

sobald sie zwischen zwei völlig langen Sylben zu stehen kommen, weil sie dann ganz thetisch werden. Bei unüberwindlich, ist die Kürze der beiden Sylben in über unbestritten. Warum nicht auch in: geht über alles; Fluch wider Edan; Gold oder Silber. Sollst daran denken u. a. welches unsre Metriker doch nicht erlauben wollen.

§. 70.

II. Dreisylbige Füße.

1) Der Molossus — — — ♩ ♩ ♩ ist sechszeitig. Voll mondschein. sinkend.	1) Im Auftakt wird er steigend. 𝄾 ♩ ♩. ♩ Voll mond schein.
2) Der Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑. 𝄾 𝄾 𝄾 dominus. Im quantitirten	2) Im Auftakt ist er rein. In der Ge|walt, und es ge|schah, steht

Sylbenmaaße ist dieser dreizeitige Fuß nicht rein, sondern steht der arsischen Kraft der ersten Sylbe wegen so:

3) Der Daktylus ist, wie der Trochäus, von zweierlei Art, der vierzeitige, schwere oder , brausende, Ameisen, Allgewalt; und der dreizeitige leichte Beide werden metrisch gleich bezeichnet — v v. Einen schweren Daktylus giebt das Wort Menschlichkeit; einen leichten, schmetterte.

4) Der gleichfalls vierzeitige Antidaktylus . Diesen bisher bei der gewöhnlichen Bezeichnung v v — ganz verkannten Fuß

rein also und unterscheidet sich dann von dem vierten Päon, der zum Niedertakt gehört

3) Beiden entgegen steht der, ganz dem Auftakt angehörige, ebenfalls vier- oder dreizeitige, Anapäst v v — , wenn er schwer ist: wie in: Unvernunft, oder wenn er leicht ist wie in: es geschah.

hat zuerst Apel aus seiner Dunkelheit hervorgezogen. Daß er zum Niedertakt gehöre, bedarf wohl keines Beweises. Er unterscheidet sich leicht durch seine Verbindung mit wahren Daktylen und Spondeen, z. B. in dem fünften Metrum des Boëthius: wenn dieser Vers nicht jonisch ist:
O stelliferi conditor orbis.

Herr Gott, in der Noth lehrest du beten.

u. s. w. singen.

5) Der Amphimacer, oder Kretikus ist sechszeitig. —v—, Vaterland.

6) Der Bacchius, nach andern Palimbachius — — v, Wahrheiten, oder Sturmwinde, ist sechszeitig. In der letzten Bezeich-

4) Der Amphibrachys ist vierzeitig v — v, Gefilde.

5) Der Palimbachius, nach andern Bacchius Gewaltthat ist ebenfalls sechszeitig.

nung kann er auch zum Auftakt gehören:

> Or|kane brausen, es bebet die Erde.

§. 71.

III. Viersylbige Füße.

1) Der achtzeitige Dispondeus — — — —, Seekriegsschauplatz klingt wie .

2) Der vierzeitige Proceleusmatikus ∪ ∪ ∪ ∪, celeriter. Einen solchen Fuß hat das deutsche quantitirte Sylbenmaaß nicht.

3) Der sechszeitige Ditrochäus — ∪ — ∪, Nebenarbeit, Rosenknospen, bildet die trochäische Dipodie. Er kann auch leicht und vierzeitig seyn

1) Im Auftakte, z. B. in Landwirthschaft treibt, würde wie klingen.

1) Der Dijambus ist sechszeitig ∪ — ∪ —, es stürmt, es braust, oder vierzeitig, je nachdem er schwer oder flüchtig ist, Verschönerung.

verschwenderi-
scher.

4) Der Choriamhus — v v — ist sechszeitig, [notes], oder [notes], oder [notes] Geistergestalt allzuvertraut.

5) Der sechszeitige sinkende Joniker — — v v, [notes] ist mancherlei Veränderungen fähig, z. B. [notes], [notes] und kann auch zum Auftakt gehören. Vollbürtiger; sturmwindige.

6) Der sechszeitige erste Päon — v v v, [notes], oder [notes] glücklichere.

7) Der vierte sechszeitige Päon, v v v —, [notes] oder [notes], Religion; aus der Gefahr.

2) Der Antispast v — — v [notes], oder [notes] ist sechszeitig. Gebirgsklüfte; Geduldsprüfung; Emporstreben.

3) Von dem steigenden Joniker im Auftakt v v — — | [notes] | [notes], Meteorstein; in der Mainacht gilt dasselbe.

4) Der dritte sechszeitige Päon. v v — v, [notes] Er begab sich. Alabaster.

5) Der zweite sechszeitige Päon v — v v, [notes]. Beseliger, poetischer.

8) Der achtzeitige zweite Epitrit — v — —, oder Sonnenaufgang, Todesanblick.

9) Der achtzeitige vierte Epitrit — — — v, Epheuranke, Nordpolskälte.

6) Der achtzeitige erste Epitrit v — — —, oder Geduldsprüfstein; im Vollmondslicht.

7) Der achtzeitige dritte Epitrit — — v —, Abschiedsgesang, Uhusgekreisch. Ich rechne diesen Fuß zu den Auftaktsfüßen, weil er sich offenbar dem Dijambus nähert

Die Päonen heißen der erste, zweite u. s. w. von dem Standpunkte ihrer Längen; die Epitriten von dem Standpunkte ihrer Kürzen.

§. 72.

Außer diesen zwei-, drei- und viersylbigen Füßen zählen die Grammatiker noch zwei und dreißig fünfsylbige, vier und sechzig sechssylbige, und wohl gar noch 128 siebensylbige Füße. Ihre Anzahl steigt nemlich, der gewöhnlichen metrischen Bezeichnung nach, in der geometrischen Proportion:

4 : 8 : 16 : 32 : 64 : 128 ꝛc.

Man bedarf indessen nur der zwei=, drei= und vier=sylbigen, nebst einigen wenigen unter den fünfsylbigen. Wir wollen die merkwürdigsten derselben zum Ueberfluß hersetzen.

1) Der Choreodaktylus, — v — v v, außerordentlich.

2) Der Doriskus, — v v — v, Außergerichtlich.

3) Der Hyperbrachys, — v — — —, Büchernachdruckslist.

4) Der Spondeodaktylus, — — — v v anmuthsvollerer.

5) Der Mesomacer, v v — v v, Unvergleichlicher.

6) Der Cyprius, — v — — v, Sonnenlaufbahnen

1) Der Pariambus, v — v v v, Die Glücklichere.

2) Der Probrachys, v — — — —, im Aufruhrs Mordlust.

3) Der Dochmius, v — — v —, Vernachlässigung, Gesetzlosigkeit.

4) Der Musikus, v v — — v, unvergleichbare.

5) Der Dasius, v v v — —, unwiderstehbar.

6) Der Anticyprius, v — v v —, Violengeruch.

§. 73.

Die Füße können durch Auflösung der Längen in Kürzen, und Zusammenziehung der Kürzen in Längen verschiedentlich verändert werden. So löset sich z. B. der Spondeus — —, in

1) den Daktylus — v v, dieser in

2) den Proceleusmaticus v v v v,

auf. Der Molossus — — —, löset sich auf in die Ioniker, oder, oder in den Choriamben.

Durch eine solche Auflösung darf aber der Rhythmus nicht gestört werden, Arsis und Thesis müssen in ihrem Verhältniß gegen einander, als Kraft und Wirkung, Stärke und Schwäche, bleiben, und der Niedertakt nicht in den Auftakt verändert werden. So kann z. B. der Spondeus sich wohl in den Daktylus und Antidaktylus, aber nicht in den Anapäst im Rhythmus des Niedertakts auflösen, wohl aber im jambischen des Auftakts. Denn im ersten Falle würde die Auflösung die Arsis zur Thesis machen.

§. 74.

Man könnte die zwei- und dreisylbigen Füße füglich die lyrischen, die vier- und fünfsylbigen hingegen die deklamatorischen nennen, weil jene

nur das bezeichnen, was dem Rhythmus zufolge der Gesang nothwendig erfordert, nemlich eine verbundene Reihe von gleichzeitigen Arsen und Thesen; durch die vier- und fünfsylbigen hingegen der lyrische Rhythmus oft unterbrochen wird. Man nehme folgenden schönen Hexameter von Voß.

Sey der Ge | sang viel | tönig im | wechselnden | Tanz der Em | pfindung.

Hier hör' ich in jedem Fuße den Rhythmus des 2/4 Takts. Man lese aber den Vers nach folgenden Abschnitten:

Sey der Gesang | vieltönig | im wechselnden Tanz | der Empfindung.

so hör' ich hier 1) einen Choriambus, sey der Gesang, 2) einen Bacchius, vieltönig, 3) einen fünfsylbigen Anticyprius, im wechselnden Tanz und 4) einen dritten Päon, der Empfindung.

Diese Füße würden sich nun zwar in der Deklamation recht gut ausnehmen, vielleicht die einzige Art seyn, wie der Vers deklamirt werden müsse, aber der rhythmische 2/4 Takt wäre nicht mehr vernehmbar.

§. 75.

Wir sehen aus obigem Beispiele, daß in einem Verse zweierlei Füße vorkommen, und vernehmbar seyn können. 1) solche, die der Rhythmus nothwen-

dig fordert, das sind die eigentlichen **Versfüße**. 2) solche, die durch die Deklamation vernehmbar werden, sey es in einem einzelnen Rhythmus, oder in einem verbundenen. Diesen gab Klopstock zuerst den Namen der **Wortfüße**. Im vorigen Verse waren schwere **Daktylen** und **Spondeen** die **Versfüße**. Ein **Choriambus** hingegen, ein **Bacchius**, ein **Anticyprius**, und ein **dritter Päon** die Wortfüße, und die Vernehmbarkeit dieser Wortfüße trug zur Schönheit des Verses sehr viel bei. Einige Versarten, z. B. die choriambischen, haben sogar von hervortönenden Wortfüßen den Namen, wenn sie gleich nicht nach denselben rhythmisch gemessen werden. Im Allgemeinen kann man jeden, in einem einzelnen Worte vernehmbaren Fuß, einen **Wortfuß** nennen. So wären **Rosen** ein trochäischer, **Gefahr** ein jambischer, **seliger** ein daktylischer, **Geistergestalt** ein choriambischer, **Gebirgsklüfte** ein antispastischer Wortfuß u. s. w.

§. 76.

Die Füße entwickeln sich aus den rhythmischen Urformen alle auf eine sehr leichte Weise.

1) In dem **accentirten geraden** Rhythmus

𝅝 𝅘𝅥 𝅘𝅥 oder zur Hälfte verkürzt 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮

zeigen sich der **Spondeus** und der **Pyrrhichius**.

2) Im quantitirten geraden Rhythmus

oder zur Hälfte verkürzt

zeigt sich der schwere und der leichte Trochäus; umgekehrt der schwere und leichte Jambus, so wie nach der Auflösung der ersten Note in ihre Bestandtheile, der schwere und leichte Daktylus ; der Antidaktylus der Anapäst oder ingleichen der Amphibrach

3) Aus dem ungeraden accentirten Rhythmus

oder

sehen wir hier den Molossus, dort den Tribrachys entspringen.

4) Aus dem ungeraden quantitirten Rhythmus entspringen

Bacchius — Palimbacchius
Kretikus — Amphibrach.
sinkende Joniker — steigende Joniker.
schwere Choriambus — Antispast.

Ditrochäus | Dijambus

erster Päon | zweiter Päon

vierter Päon | dritter Päon.

Nimmt man ferner die gerade quantitirte rhythmische Grundform = an: so entwickeln sich daraus die vier Epitriten

zweiter Epitrit | erster.

vierter Epitrit | dritter.

§. 77.

Alle diese Füße stehen unter einander in einer doppelten Verwandtschaft. Die erste wollen wir die Zeitverwandtschaft, die zweite die Ortsverwandtschaft nennen. In jener stehen alle Füße, welche die Zeiten erfüllen, dadurch die rhythmische Periode vollendet wird. Die Ortsverwandtschaft entsteht alsdann, wenn sie entweder als Arsis und Thesis zu einem Rhythmus, oder als Thesis und Arsis zu verschiedenen Rhythmen gehören. Man könnte jene auch die rhythmische, diese die metrische Verwandtschaft nennen.

§. 78.

Als Zeitverwandte finden wir den Spondeus, den schweren Trochäus, den Daktylus, den schwe-

ren Jambus nebst dem Anopästen. Ferner den leichten Trochäus, den leichten Daktylus und den Tribrachys mit dem leichten Jambus. Alle erfüllen drei Zeiten. Die schweren in einem langsamern, die leichten in einem geschwindern Tempo, in dem Verhältniß wie 2/4 : 2/8, oder wie 3/4 : 3/8.

Der Choriambus ist verwandt mit den Jonikern, den Päonen, dem Ditrochäus, und dem Molossus, und erfüllen 3/4 oder 6/8 Takt. Hingegen nicht verwandt mit keinem der achtzeitigen Epitriten.

Der Pyrrhichius steht, als das kleinste Zeitmaaß, ganz isolirt.

§. 79.

In Ansehung des Orts sind unter einander verwandt alle, die zum Niedertakt, und alle, die zum Auftakt gehören, und wenn daher gleich die Füße, die einerlei Zeitraum erfüllen, in dieser Absicht einander gleich sind: so ist doch in Ansehung der Ortsverwandtschaft eine solche Verschiedenheit unter ihnen, daß sie nicht rhythmisch, obwol metrisch verbunden werden können, ohne sich gleichsam zu nationalisiren. Ich will dieses durch einige Beispiele erläutern.

Mit | Rosen unsern Weg bestreut.

Soll dieser Vers als eine trochäische Tripodie betrachtet werden: so bleibt die Auftaktssylbe mit für sich, als nicht zum Rhythmus passend, und man betrachtet sie daher als das Supplement des fehlenden Schlusses.

Sieht man den Vers hingegen als eine jambische Dipodie an: so steht sie am rechten Orte, wo der jambische Rhythmus sie vermissen würde.

In dem Virgilschen Verse:

Quadrupedante putrem || sonitu quatit ungula campum.

ist die Cäsur bei putrem. Die folgende Hälfte fängt nun mit dem Auftakt Soni an. Der Rhythmus wird dadurch gestört. Ich muß also diese beiden Sylben nothwendig metrisch mit dem vorhergehenden Fuße trem, dem sie fehlen, verbinden, um nicht aus dem Gleise zu kommen.

Das nemliche ist der Fall mit dem Verse:

Kühlender Abend! wie labst du mich.

Hier muß entweder die Haupttaktsylbe des zweiten Hemistichs wie, metrisch mit Abend verbunden werden,

— v v
Kühlender Abend wie labst du mich,

oder man muß den Satz in zwei Verse theilen, wovon der erste im Niedertakt, der andere im Auftakt anhebt:

Kühlender Abend,
Wie | labst du mich!

§. 80.

Alle Füße, die zum Niedertakt gehören, so wie alle, die zum Auftakt gehören, können, wenn sie

einerlei rhythmischen Zeitraum erfüllen, mit einander wechseln, und einer des andern Stelle vertreten. Das geschwindere Tempo des einen oder des andern Fußes, das die Quantität seiner Sylben fordern würde, richtet sich dann nach den langsamern

Am | Weinfest | und zur | Erndtezeit

Ramler.

Hier ist Weinfest ein Spondeus = ♩. ♪, und zur ein leichter Trochäus, oder gar Pyrrhichius. ♪. ♬, oder ♪ ♪. Das zweizeitige Tempo von und zur muß daher bis zum vierzeitigen des Weinfest verlängert werden. Je weniger das aber nöthig ist, um desto besser ists. In der Musik, wo die Töne nur accentirt sind, machts weniger aus, eine Note um ein Achtel länger zu halten oder nicht.

Der Choriambus kann daher, ohne Störung des Rhythmus mit dem Molossus, dem Joniker, und je nachdem der Rhythmus im Niedertakt oder im Auftakt anhebt, mit der trochäischen oder jambischen Dipodie wechseln. Ein solcher Wechsel giebt dem Verse mit der Mannigfaltigkeit auch Schönheit.

♩. ♪ ♪ ♩ | ♩. ♩. ♪ ♪ | ♩. ♪ ♩. ♪
Wolken empor aufstürmt das Geschrei der Sieger

Hier ist zuerst ein Choriambus, dann ein Joniker, und ein Ditrochäus, wodurch der Rhythmus des 2/4 Takts nicht gestört wird. So auch in folgendem Verse:

Das ma gi sche Bild es zer floß bald in Dunst.

§. 81.

Fängt ein Vers im Niedertakt an: so muß er auch im Niedertakt fortgehn. Auftakt und Niedertakt, folglich auch Füße, die zum Niedertakt und Auftakt gehören, z. B. Trochäen und Jamben, Daktylen und Anapästen, können nicht coordinirt neben einander, wohl aber subordinirt unter einander in zwei Versen bestehen. S. §. 76. und die 13te Ode des 5ten Bs. des Horaz. Wo das der Fall zu seyn scheint, da tritt die Vermuthung ein, daß man falsch scandirt, oder sich in der Natur des Fußes geirrt habe, §. 69. 4.

Wenn aber Verse aus dem Niedertakt in den Auftakt, oder umgekehrt, verändert werden: so verändern sich auch ihre metrischen Formen.

1) Aus der trochäischen Form mit dem Niedertakt wird mit dem Auftakt die jambische.

Zeigt euch, | Helden. | Auf! zum | Kampfe!

Zeigt | euch Hel | den. Auf! | zum Kamp | fe.

2) Aus der flüchtigen daktylischen Form wird die anapästische, und umgekehrt.

Bei der | plätschernden | Wellen Ge | riesel

Bei der plät | schernden Wel | len Gerie | sel.

3) Aus der amphibrachischen die daktylische.

Ihr Faunen, | ihr Nymphen, | es gab euch | ein Gott

Ihr | Faunen, ihr | Nymphen, es | gab euch ein | Gott.

4) **Aus der sinkenden jonischen Form wird durch den Auftakt die choriambische.**

Schön blinkte des | sanftstrahlenden | Monds Licht durch das | Thal hin.

Schön | blinkte des sanft | strahlenden Monds | Licht durch das Thal | hin.

§. 82.

Was den poetischen Charakter der Füße anbetrifft: so besteht er im Allgemeinen in der mehr oder minder langsamen oder geschwinden Bewegung, und dem Verhältnisse derselben zu der in dem Gedichte ausgedruckten Empfindung. Der Spondeus, Molossus, der sinkende Joniker, der vierte Epitrit u. a. sind ernsthafte Füße. Der Choriambus ist ein feierlicher Fuß; der steigende Joniker ein klagender. Der schwere Trochäus und schwere Daktylus passen sich für den Ausdruck fast jeder Empfindung. Der leichte Trochäus und Daktylus, so wie der erste Päon, rollen leicht und flüchtig dahin. Der Kretikus paßt nicht gut zur Bildung einer vollen rhythmischen Periode, weil er mit der Arsis anfängt und schließt. Der Amphibrach ist ein weichlicher Fuß, der leicht widrig wird, wo er als Wortfuß zu oft hervortönt, paßt sich jedoch sehr gut zum komischen Ausdruck:

Ich will euch erzählen ein Mährchen, gar schnurrig.
Es war mal ein Kaiser. Der Kaiser war kurrig.

Bürger.

Der zweite und dritte Päon, ingleichen der zweite und vierte Epitrit sind sehr musikalische Füße. Der Antispast hingegen ist ein sehr unharmonischer Fuß.

§. 83.

Dabei verdient noch bemerkt zu werden, daß, da die einfachen Füße aus den zusammengesetzten immer hervortönen, wie Daktylus und Anapäst aus dem Choriambus, Spondeen und Trochäen aus den Epitriten u. s. w. der musikalische Werth der zusammengesetzten Füße um desto größer ist, je mehr die einfachen, daraus sie zusammen gesetzt sind, durch ihre Verwandtschaft mit einander harmoniren. Der Choriambus besteht zwar aus einem Trochäus und Jambus; allein, da er sich in einem Daktylus — *v v* mit einer folgenden arsischen Sylbe auflöset: so wird er sehr harmonisch, und auf diese Harmonie muß bei der Messung des Verses Rücksicht genommen werden. Messe ich z. B. den Vers:

Maecenas atavis edite regibus
Mäcen, trefflicher Sproß königlich alten Stamms.

wie er gewöhnlich gemessen wird in 6/8 Takt;

so ist der Rhythmus in der That nicht sehr harmonisch. Meß' ich ihn aber in 2/4 Takt:

so ist die Disharmonie gehoben, die aus der Zusammenkunft der Jamben und Trochäen in den Choriamben entstand.

Eben darum sind denn auch der Antispast, und der Palimbacchius so disharmonische Füße, weil sich ihre Disharmonie nicht so leicht heben läßt. Der Vers z. B.

Furchtbar hingen Gebirgsklüfte der Urwelt über mir.

ist durch den Antispast Gebirgsklüfte, und den Antibacchius, der Urwelt disharmonisch, und diese Disharmonie kann ihm nicht anders, als durch folgende Messung benommen werden.

Durch diese Messung würde der Antispast und Palimbacchius vermieden, und lauter verwandte harmonische Füße, Spondeen, ein Daktylus, ein demselben völlig gleicher erster Päon, und ein dem Spondeus gleicher schwerer Trochäus an deren Stelle getreten seyn, und der Antispast und Palimbacchius sich nur als Wortfüße (§. 72.) hören lassen.

Eilftes Kapitel.

Von den Sylben als den Elementen der Füße im quantitirten Rhythmus.

§. 84.

Die Griechen und Römer kannten im allgemeinen nur lange und kurze Sylben, und solche, die sie nach Willkühr kurz oder lang für ihre Rhythmen gebrauchen konnten. Die Gründe dieser Messung nahmen sie bloß aus dem, was bei jeder Sprache mathematisch ist, aus der längern oder kürzern Dauer der Aussprache, d. i., der Zeit, welche die Organe gebrauchen, eine Sylbe zu artikuliren. Zwei Konsonanten in einer Sylbe erfordern mehr Zeit sie auszusprechen, als einer, oder ein einzelner Vokal. Die Zusammenkunft solcher Konsonanten machte die Position, und durch dieselbe eine lange Sylbe, außer wo, bei einem stummen und fließenden Mitlauter, die Aussprache leichter war, in welchem Falle auch die Sylbe verkürzt werden konnte. Ferner machte ein Doppelvokal, auch die tieftönenden Vokale i und u, und schwerer auszusprechende Sylben as, es, os, lange Sylben. Kurze Vokale hingegen, und flüchtige Konsonante waren kurz. Außerdem folgten sie dem, die Sylben bald dehnenden bald kurz abstoßenden Sprachgebrauche, verkürzten vi und video, verlängerten es aber in vidi, und bei dem allen gab es Ausnahmen in Menge. Die

Dauer der Längen und Kürzen überließen sie den Musikern.

§. 85.

So wie die Dichter, wenigstens die römischen Dichter, *) sich nur um ihren Versrhythmus, der nichts weiter als lang und kurz gebot, ohne Rücksicht auf Gesang zu kümmern schienen: so machten es in der Folge auch die Grammatiker. Sie blieben bei dem zweizeitigen Lang und einzeitigen Kurz stehen, so wie sie es vorfanden, und gaben es den Musikern nicht zu, daß sowohl Längen als Kürzen

*) Beim Horaz scheint es mir ausgemacht zu seyn, daß er bei vielen seiner Oden an nichts weniger als an eine auf dieselben passende Melodie gedacht habe. Er hielt es vielleicht nicht einmal der Mühe werth, etwas für die Pickelflöten seiner Musiker, die tibias dextras und sinistras, zu dichten. Er ahmte nur das Metrum nach, welches er in griechischen Mustern vor sich fand, bei nur dunkler Ahndung des in ihnen verborgenen musikalischen Rhythmus, und ich glaube, daß er, selbst bei der Veränderung des sapphischen Verses durch die Cäsur, mehr einem griechischen Dichter, als einem feinern musikalischen Gefühl gefolgt sey, das ihm diese Cäsur abgenöthigt habe, da ich mich nicht überzeugen kann, daß sie dem sapphischen Verse eine besondere Annehmlichkeit verschaffe; es müsse denn seyn, daß Horaz den Zweck gehabt habe, durch diese Cäsur den sanften sapphischen Vers für den höhern Odenschwung energischer zu machen.

Eilftes Kapitel.

Von den Sylben als den Elementen der Füße im quantitirten Rhythmus.

§. 84.

Die Griechen und Römer kannten im allgemeinen nur lange und kurze Sylben, und solche, die sie nach Willkühr kurz oder lang für ihre Rhythmen gebrauchen konnten. Die Gründe dieser Messung nahmen sie bloß aus dem, was bei jeder Sprache mathematisch ist, aus der längern oder kürzern Dauer der Aussprache, d. i., der Zeit, welche die Organe gebrauchen, eine Sylbe zu artikuliren. Zwei Konsonanten in einer Sylbe erfordern mehr Zeit sie auszusprechen, als einer, oder ein einzelner Vokal. Die Zusammenkunft solcher Konsonanten machte die Position, und durch dieselbe eine lange Sylbe, außer wo, bei einem stummen und fließenden Mitlauter, die Aussprache leichter war, in welchem Falle auch die Sylbe verkürzt werden konnte. Ferner machte ein Doppelvokal, auch die tieftönenden Vokale i und u, und schwerer auszusprechende Sylben as, es, os, lange Sylben. Kurze Vokale hingegen, und flüchtige Konsonante waren kurz. Außerdem folgten sie dem, die Sylben bald dehnenden bald kurz abstoßenden Sprachgebrauche, verkürzten vi und video, verlängerten es aber in vidi, und bei dem allen gab es Ausnahmen in Menge. Die

Dauer der Längen und Kürzen überließen sie den Musikern.

§. 85.

So wie die Dichter, wenigstens die römischen Dichter, *) sich nur um ihren Versrhythmus, der nichts weiter als lang und kurz gebot, ohne Rücksicht auf Gesang zu kümmern schienen: so machten es in der Folge auch die Grammatiker. Sie blieben bei dem zweizeitigen Lang und einzeitigen Kurz stehen, so wie sie es vorfanden, und gaben es den Musikern nicht zu, daß sowohl Längen als Kürzen

*) Beim Horaz scheint es mir ausgemacht zu seyn, daß er bei vielen seiner Oden an nichts weniger als an eine auf dieselben passende Melodie gedacht habe. Er hielt es vielleicht nicht einmal der Mühe werth, etwas für die Pickelflöten seiner Musiker, die tibias dextras und sinistras, zu dichten. Er ahmte nur das Metrum nach, welches er in griechischen Mustern vor sich fand, bei nur dunkler Ahndung des in ihnen verborgenen musikalischen Rhythmus, und ich glaube, daß er, selbst bei der Veränderung des sapphischen Verses durch die Cäsur, mehr einem griechischen Dichter, als einem feinern musikalischen Gefühl gefolgt sey, das ihm diese Cäsur abgenöthigt habe, da ich mich nicht überzeugen kann, daß sie dem sapphischen Verse eine besondere Annehmlichkeit verschaffe; es müsse denn seyn, daß Horaz den Zweck gehabt habe, durch diese Cäsur den sanften sapphischen Vers für den höhern Odenschwung energischer zu machen.

von verschiedener Dauer seyn können, wie Apel S. 29 aus dem Grammatiker Marius Victorinus beweiset. Es war daher auch kein Wunder, daß sowohl ihnen, als allen Neuern, die ihnen in der Art, bloß nach Lang und Kurz zu messen, folgen, es große Schwierigkeiten machen mußte, in den griechischen und denselben nachgebildeten lateinischen Versen einen musikalischen Rhythmus, d. i., das Gesangmäßige, aufzufinden. In den Versen selbst fanden sie nichts vor, woran sie sich in dieser Absicht hätten halten können, da hier weder auf den Begriff der Sylben, in dem die unbedeutendste Abwandlungssylbe lang, und die Stammsylbe, wie in piis, kurz war, noch auf Arsis und Thesis zu rechnen war, da man bei manchen Worten, z. B. dem Worte dominus *v v v*, nicht wissen konnte, welche Sylbe man zur Arsis, und welche man zur Thesis rechnen sollte.

§. 86.

Wir Deutsche haben in unsrer Sprache eine philosophischere Rangordnung der Sylben eingeführt, indem wir die Quantität derselben theils nach dem darauf beruhenden Haupt- oder Nebenbegriffe, theils nach der Arsis und Thesis bestimmen. Das organische Verhältniß der Sylben gegen einander, z. B. die Position, kommt dann nur in Betracht, wenn Begriff und Arsis darauf zu achten erlauben. Bei der Contraktion haben wir sogar einen ganz entgegengesetzten Zweck. Wir contrahiren, nicht um

aus zwei kurzen Sylben eine lange zu bekommen, sondern um zwei kurze Sylben in den Zeitraum von einer Kürze zusammen zu pressen. So wird aus

v v v v v v
bei dem beim; aus von dem vom; aus zu

v v — —
dem, in dem im vom, nicht im vom u. s. w.

§. 87.

Das erste Fundament der Quantitätsbestimmung unsrer Sylben sind die auf ihnen ruhenden Haupt- oder Nebenbegriffe.

1) Den ersten Rang behaupten in dieser Absicht die einsylbigen Stammsylben der Substantiven, Adjectiven und Zeitwörter. Diese sind insgesammt lang, und zwar, je nachdem es ihre rhythmische Verbindung fordert, zweizeitig, dreizeitig, wohl selbst vierzeitig, wie in

Gott du mein Vater.

Sie leiden keine Verkürzung zu einer Zeit.

2) Den zweiten Rang haben diejenigen Sylben, die an sich selbst keinen Hauptbegriff, sondern nur die Verhältnisse zu den Begriffen der Sylben bezeichnen, mit denen sie in Verbindung stehen, dahin gehören die Pronomina, die Präpositionen, Conjunctionen, Adverbien, die Hülfsverba und die Artikel. Sie sind einzeitig von

Natur, können aber zu zweizeitigen erhoben werden, wenn entweder ein Hauptbegriff auf sie übergetragen wird, oder die Arsis ihre Verlängerung fordert.

3) Den dritten Rang haben die bloßen Abwandlungssylben, die nur halbzeitig sind, selten in Arsi stehen, und außer diesem Falle keiner Verlängerung fähig sind.

4) Eine vierte Klasse machen die Interjectionen aus, die als bloße Ausdrücke der Empfindungen ohne Begriff, sich, in Ansehung ihrer Länge und Kürze, nach der Stärke der Empfindung richten, die sie ausstößt. Wie viel länger ist: weh! weh! gegen o seht doch!

Man hat die Sylben der drei letzten Klassen **mittelzeitig** genannt, weil sie zwischen einer und zwei Zeiten gleichsam in der Mitte schwanken, und sich bald zur zweizeitigen Länge, bald zur einzeitigen Kürze neigen. In jenem Falle nennt man sie **säumend**, in diesem **flüchtig**.

§. 88.

Nach diesem Begriffsrange hat nun Moritz in seiner Prosodie die Länge und Kürze der Sylben folgender Gestalt bestimmt:

1) Das Substantiv und Adjectiv, wozu Ein als Zahlwort gehört, ist	lang	gegen alle andere Redetheile.
2) Das Zeitwort (Verbum) ist	lang	gegen Interjection, Adverbium, Hülfsverbum, Conjunction, Pronomen und die Artikel.
	kurz	gegen Substantiv und Adjectiv.
3) Die Interjection ist	lang	gegen das Adverbium, Hülfsverbum, Conjunction, Pronomen, Präposition und den Artikel.
	kurz	gegen Substantivum, Adjectivum und Verbum.
4) Das Adverbium ist	lang	gegen das Hülfsverbum, Conjunction, Pronomen, Präposition und die Artikel.
	kurz	gegen Substantivum, Adjectivum, Verbum und Interjection.
5) Die Conjunction ist	lang	gegen Pronomen, Präposition und den Artikel.
	kurz	gegen Verbum, Interjection, Adverbium und Hülfsverbum.

6) Das Hülfsverbum ist	lang	gegen Conjunction, Pronomen und Artikel.
	kurz	gegen Substantivum, Adjectivum, Verbum, Interjection und Adverbium.
7) Das Pronomen ist	lang	gegen Präposition und den Artikel.
	kurz	gegen Substantivum, Adjectivum, Verbum, Interjection und Adverbium.
8) Die Präposition ist	lang	gegen den Artikel.
	kurz	gegen die übrigen Redetheile.
9) Die Artikel sind	lang	gegen die kurzen Vorschlagssylben ge, be, ver, zer, ent u. s. w.
	kurz	gegen alle übrigen Redetheile.

§. 89.

So viel Wahres nun auch in diesen Regeln liegt: so reichen sie doch bei weitem nicht hin, den Gebrauch der mittelzeitigen Sylben in jedem vorkommenden Falle genau und sicher zu bestimmen; denn

1) erstrecken sie sich nur auf die einsylbigen Mittelzeiten. Es giebt aber solcher mittelzeitigen Sylben in mehrsylbigen Wörtern noch eine große Menge, und 2) leiden sie doch auch gewiß manche Ausnahme, weil dabei keine Rücksicht auf die Stellung genommen ist, welche diese Sylben in Arsi und Thesi bekommen, und können sogar zu Irrthümern verleiten, Fehler gegen die Metrik zu sehen, wo keine sind.

§. 90.

Arsis und Thesis ist daher das zweite Fundament der deutschen Prosodie im quantitirten Metrum. Nach demselben setzen wir folgende Grundsätze fest.

1) Jede Sylbe bekommt in Arsi einen gewissen Grad von Länge gegen ihre Thesis.
2) Jede Sylbe wird in Thesi gegen ihre Arsis verkürzt.
3) Jede Sylbe, die nicht in Arsi stehen kann, kann auch nicht verlängert werden.
4) Jede Sylbe, die in Thesi stehen kann, kann verkürzt werden.
5) Da die Thesis, wie in anmuthig, anmuthiger, anmuthigerer, §. 46., zwei-, drei-, viersylbig seyn und jede der isolirten Thesen wieder als Arsis und Thesis betrachtet werden können: so tritt hier das nemliche Verhältniß der Arsis gegen die Thesis ein, daß sie länger als diese ist. Z. B.

Arsis Thesis
An muth

Arsis Thesis
muth ig

Arsis Thesis
ti ger

Arsis Thesis
ge rer.

Die Länge der Arsen nimmt aber immer ab, in dem umgekehrten Verhältniß der rhythmischen Ordnungen, wie 4. 3. $\frac{1}{12.}$ $\frac{1}{2.}$ so daß sie zuletzt kaum noch merklich ist.

Dieses einzige Beispiel kann zeigen, wie sehr bestimmt unsre Prosodie ist.

§. 91.

Wir wollen nun einmal die Redetheile nach dem Quantitätsrange betrachten, den sie in Arsi und Thesi bekommen.

1) Die Stammsylben der Nennwörter und Zeitwörter sind in Arsi und Thesi lang, wenn sie gleich in Thesi etwas von ihrer Länge verlieren, welches indessen nie so viel ist, daß sie darum als kurze Sylben zu betrachten wären.

In dem Worte Sturmwind z. B. ist so

wohl die Sylbe Sturm, als die Sylbe wind, im bloß accentirten Metrum, jede zweizeitig lang. Im quantitirten hingegen wird Sturm 2 1/2 zeitig; wind hingegen 1 1/2 zeitig. Einzeitig kann sie als Stammsylbe nie werden, folglich auch Sturmwinde kein Daktylus seyn, der ♩ 7. 7 bezeichnet werden müßte. So auch die Verba, wenn sie als Auftaktsylben in Thesi stehn. Lobt | Gott ist = 7. ♩

2) Die Interjectionen sind in Arsi

a) lang

O, wie herrlich, o, wie labend!
Ach, wann wird es Friede werden!
Auf! und zaudert nicht zum Kampfe!

b) kurz in Thesi des Auftakts

O | seht! ach | Gott! auf | auf zum Kampf.

c) noch kürzer am Ende einer zweitheiligten Thesis

Seht doch o seht. Helft doch; ach helft doch!

3) Eben so die Adverbien

a) Jetzt ist alles ganz verloren.
Nein, ich sage nicht zu viel.
Nicht, daß ich verbunden wäre.
Mehr kann Damon nicht erwarten.

b) Nicht | daß ichs schon ergriffen hätte

B a l d | weint aus euch der Schmerz
M e h r | Schein als wahrer Werth.

c) Kommt er n i c h t bald?
Kanns nicht m e h r tragen.
Hat zu v i e l Sonne.

4) Die Hülfswörter ist, sind, wird, war, kann, hat, nach dieser Regel:

a) I s t daher die Sache richtig.
H a t denn Niemand es gehört?
W i r d von allem nichts geschehn.

b) Sind | beide Brüder.
Ist | Gott für uns.
Kann | nicht geschehn.

c) Kaffee w i r d kalt.
Schon in der heftigsten Red' erloschen w a r.

Voß.

5) So die Pronomina.

a) W i r vom Rhein und i h r aus Sachsen.
I c h der Zecher, d u der Zahler.

— v
b) Poltert und rief: macht auf! W e r bist du? fragte den Jünger.

Voß.

— v v
c) Und fragte: w e r bist du? Voß.
Ich sagte: d u Bub' i h r faules Volk.

So auch mein, dein, sein, ein. Mit

Zuwachs meine, deine, seine, eine kommt die erste Sylbe in Arsi zu stehn, und kann daher nicht thetisch verkürzt werden. Daktylen also, wie Gott meine Freude; Haßt eine freundliche, u. dergl. mit weder, ohne, über, wider, gegen u. a. sind fehlerhaft, es müßten denn diese letzten Worte in zusammengesetzten Wörtern zwischen zwei arsischen Längen stehn, wie in unüberwindlich, allgegenwärtig. In Ansehung der leichtfließenden Präpositionen, Conjunctionen über, gegen, oder, weder u. s. w. hab' ich oben §. 69. eine Bedenklichkeit geäußert.

6) Die Conjunctionen auch, und, wenn, weil, daß u. s. w.

a) Daß du redest, wenn ich schweige.
Doch was sag ich!

b) Wenn | Bäume blühn, und | Schwalben ziehn
Als | Phyllis sah.
Doch | ists noch nicht entschieden

c) Und er erhob sich und sprach
Kannst du auch singen?
Sage daß Licht komm'.

Nach a können daher alle diese Conjunctionen im Hexameter den trochäischen oder daktylischen Rhythmus beginnen

Und der Gesang auf der Bleich',
Auch von dem Parlament u. s. w.
Daß dein Vater sich freu' u. s. w.

Wei-

7) Die Präposition

a) Aus der Erfahrung.
In das Gefängniß.
Von dem Schmause zu dem Balle.

b) Nimmt's vom Altar.
Prägts aus Golde.

c) Nimmt es vom Altar.

8) Die Artikel können nicht wohl, außer wenn sie für Pronomina stehen, in die Arsis kommen, und selbst in dem Falle, in welchem sie Moriz für lang erklärt, vor den kurzen Vorschlagssylben, sind sie mehr als erste Sylbe einer zweitheiligen anapästischen Auftakts-Thesis, als arsische zu betrachten. Z. B.

Das Ver | halten der Ge | liebten
Das Ent | sagen deiner Rechte
Die Ge | duld, die er | sonst bewies.

Freilich haben sie in diesem Verhältniß auch einige, aber sehr untergeordnete arsische Länge. (§. 88.) Es bleibt jedoch in jedem Falle eine Härte, ihnen, besonders im schwerern trochäischen oder jambischen Sylbenmaaße, volle arsische Länge einzuräumen, so oft es auch geschieht. Z. B. in dem Gellertschen:

Wie | groß ist | des Allmächtgen Güte.

oder:

Niemals würd' ich ruhig tragen

D e s Geliebten Wankelmuth.

oder die Ramlerschen:

So | stehet e i n Berg Gottes

Dir, Erstling d e r entschlafnen Frommen.

Er | bringet d i e Rebellen wieder.

So lassen sich die Morizischen Regeln noch auf weit faßlichere Grundsätze zurückführen, die unmittelbar sowohl aus der Natur der Sprache, als des Rhythmus fließen.

§. 92.

Man könnte noch ein drittes Fundament der Sylbenquantität in dem logischen Accent, oder dem Nachdruck aufstellen; allein dieser wird selten nur auf solche Sylben fallen, die einzig und allein durch ihn verlängert werden können; z. B. in gelebt und erlebt, oder: kannst du geliebt seyn, wenn du dich nicht beliebt machst, u. dergl. Doch, wie gesagt, ein solcher Nachdruck kommt selten vor, und wo er vorkommt, bestimmt er sich von selbst, wie z. B. in Wörtern, wie einmal, darum, soviel, dabei, daher, davon u. a. §. 94.

§. 93.

Mehrere Schwierigkeit scheint der Gebrauch der Anfangs- und Endsylben mehrsylbiger Wörter zu haben, die entschiedenen kurzen Vorschlags- und Abwandlungssylben ausgenommen. Allein ein großer Theil dieser Schwierigkeiten wird wegfallen, sobald man nur nach richtiger Aussprache untersucht, ob sie

1) überhaupt in Arsi, oder nur in Thesi stehen können, und wenn sie

2) in einer zweitheiligten Thesi stehen können, ob sie sich, theils des Begriffs, den sie bezeichnen, theils der Position, oder irgend eines andern Grundes wegen, besser zum ersten arsischen, als zum zweiten thetischen Theile dieser Thesis passen. Wo das letzte der Fall nicht ist, da vermeidet man lieber die zweitheilige Thesis, und wählt die eintheilige. Z. B. Besser ist, meiner Einsicht nach

Zur Ameise sprach die Biene,

als:

Zu der Ameise u. s. w.

besser: Im Arzneibuch, als: in dem Arzneibuch.

Dieses alles wird sich aus folgendem Verzeichnisse zweideutiger Anfangs- und Endsylben noch mehr ergeben, die man nach bestehender Bezeichnung nicht leicht falsch gebrauchen wird. Doch bescheid' ich mich gern, in einem oder dem andern Punkte geirrt ha-

ben zu können. Zur Ersparung des Raums habe ich die arsischen Sylben mit , und die thetischen Auftaktsylben mit bezeichnet.

§. 94.

I. Anfangssylben.

A in Agat, aha! In Ameise , in Alant

ab in Admiral, Adjutant , in Advent

ae in Aebtissinn, ätherisch . Besser: aus ätherischem Stoff, als: aus dem ätherischen.

al in Alkov . In Almosen . Besser: viel Almosen gespendet, als: reichlich Almosen u. s. w.

all in alleinig, allmählig, alltäglich

in allda, alldort, allwo , und wo es der Nachdruck fordert. So in allgütig.

in allgegenwärtig,

in allbarmherzig,

als in alsbald, alsdann, besser:
als:

alt in altklug in altfränkisch

an in Anbau, Anbiß, Anlauf, anfangs

in anheim, anher

ar in Armuth, Arbeit in arbeiten, sich zerarbeiten, wirds verkürzt.

arz in Arznei

auf in Auflauf, Aufwand, Ausweg, Aus-
aus flucht

Ba in Bacchant In Bajonnet

bann in Bannket In Bankerott
In Bankerottirer wird rott wieder kurz. §. 89. 5.
in Bannstrahl, Bannerherr ists
In Bannrichter

bar in Barbar In Barnabit

barm in barmherzig

baß in Baßgeige So in Baßstimme. Strich die Baßgeige, würde ein sehr unreiner Daktylus seyn. §. 88.

bey oder bei, in Beywort, Beyspiel, Beifuß u. a.

best in bestmöglich. In beständig

bis in bisher, bisweilen

blu in Blumist. In blumigt.

Da in dabei, daher, davon, dadurch, dafür, daheim, dafern, dahinten mehrentheils. Seltener beim Nachdruck.

Daher kommt es. Dabei bleibt es. So auch

dar in daran, darum, daraus, darnach

de in delikat, Delinquent

der in dergleichen, derhalben, derweilen

in dergestalt.

in dero. In Hochdero Gnaden §. 89. 5.

die in dieweil, dieselbe

dis in diskant, diskurs

dies in diesmal, diesseits

durch in Durchbruch, weil durch den Begriff auf sich zieht, . In durchbrechen

E in Elend . In elender

ein in einbringen, einheizen, zieht den Begriff auf sich zurück, oder bestimmt ihn. Daher

end in allen Verbindungen Endzweck, Endurtheil, aus gleichem Grunde

ent in entbehren, entsagen u. s. w.

erb in Erbadel, Erbantheil, erbunterthänig

erz in Erzvater, Erzschelm

ex in fremden Wörtern Exempel, extempore, Extrakt ist . In Extendent, expedit, Experiment, Exulant verlängert sichs.

Fa in Familie . In familiar hingegen

for in Format, formal, wie

für in fürwahr, fürlieb

Gar in garaus ♪ | ♩. Hingegen in dem Garaus ♩ ♩

groß in Titeln, z. B. großmächtiger ♪ | ♩. Außerdem ists lang.

Ham in Hambutte, oder Hannbutte, als alte Stammsylbe für Hagenbutte ♩ ♩

har in harmonisch ♪ | ♩. In Harmonie ♩. ♪ ♩. So in Harfenist.

hie in hieher, hierbei, hiernächst ♪ | ♩.

hier Mit Nachdruck ♩ ♪. In hiebevor, hierherab ♪. ♬ ♩.

hin wird nur in Arsi lang. hinwarf, ♩ ♩ hinzuschleichen ♩ ♪. In Thesi, wie in hinab, hinauf, hinzu, immer ♪ | ♩

hoch in hochachtbar, hochadelich in Thesi ♪ | ♪. In Arsi immer ♩ hocherhaben, Hochachtung, Hochmuth, Hochdeutsch, hochzuverehrender. Mein hochzuverehrender ♩ ♪ ♪ ♩ passirt nach §. 89. 5.

Je in jemals, Jemand ♩ ♩. In jemehr

♩ | ♪ In jezuweilen ♪ ♬ | ♩. So auch in Jesuit.

in — in indem, indessen ♪ | ♩

irr — in Irrthum, Irrsal ♩ ♩. So auch in Irreligion.

Ka — in Kamin, steht nicht leicht in Arsi als ♩ Kamin, und ist in Thesi immer kurz. Saß am Kamin.

La — in Labyrinth, laboriren ♪ ♪ | ♩. In Laboratorium wird la arsisch ♩

le — in Leben ♩ ♪. In lebendig ♪ | ♩.

los — verkürzt sich selbst in Thesi nicht gut. Schwer los zu machen, würde als Daktylus hart klingen. Ein andres ists, wenn es als Endsylbe vorkommt: arglos erfunden.

Miß — in mehrsylbigen Wörtern Mißbrauch, Mißdeutung, Mißbilligung ist immer ♩ und verkürzt sich nur als Endsylbe einer Doppelthesis: nicht zu mißbilligen ist, wenn die folgende Arsis stark hervortönt.

mit — in mithin ♪ | ♩. In Mitbruder, Mit-

genoß, theilt sich demselben der Begriff mit, und so wirds ♩. In miteinander kann es ♩♪, oder ♪♪|♩ stehen. Nach einer hochtönenden Arse verkürzt sichs. Wie mit gefangen, so mit gehangen.

Nach ist ♩ so daß es sogar eine folgende Stammsylbe verkürzt, wie in Nachwelt, Nachahmung, Nachbar (im gemeinen Leben Nachber) Nachdrucker. In nachdem, nachdiesem ♪|♩

Ob in obwohl, obgleich, je nachdem es arsisch oder thetisch ist ♪|♩ oder ♩♪

Po in Pokal wird, ob es gleich Stammsylbe ist, wie in Kamin, Morast, Kompan, Haubitze, Wachholder u. a. der folgenden Länge wegen, immer als thetische Sylbe betrachtet ♪|♩. S. Voß Zeitmessung. S. 93.

pro in Prophet, prophezein, Protestant ♪|♩, ♪♪|♩

in Protonotar wirds ♩

Ra in Rapunzel 7 | ♩. So in Rappier. So auch

re in Register, Registratur 7 | ♩

Selb in selbander 7 | ♩. In selbstständig ♩ ♩

Tür in türkisch ♩ ♩. In Türkei 7 | ♩

Un Vor Haupt- und Nebenwörtern, insofern es den Begriff auf sich hinzieht, ist ♩ Untugend, Ungeduld, ungewiß, unschuldig. Kurz ists vor den Participien, unbelohnend, ungelehrt, ungerächt. In den ersten Wörtern kann es daher wohl Thesis, aber nicht zweitheilige Thesis seyn: viel unschuldiges Blut, nicht so gut: viel des unschuldigen Bluts. Hingegen: welch' unbelohnende Mühe.

Besser wird es als Auftaktssylbe verkürzt in den Wörtern auf bar, lich und sam, unmerklich, unhaltbar, unbeugsam.

ur ist immer zwei- oder dreizeitig lang, in Ursprung, Urtheil, Urstand, Urahn. Es verkürzt sich aber, sobald es vor einer Stammsylbe in Thesi steht, z. B. in Urältervater, Uranfang, jedoch nur als

eintheilige, nicht als Schluß einer zweitheiligen Thesis: In dem Uranfang der Dinge. Nicht so gut: als im Uranfang der Dinge.

Viel in vielleicht, vielmehr 7 | ♩. Anders in vielmehr ♩ 7

vo in Vokal, wie Pokal.

voll in vollends ♩ 7. In vollkommen, vollenden 7 | ♩

Will in willkommen 7 | ♩. In bewillkommen scheint es den Begriff ganz auf sich hinzuziehn, und sogar die folgende Stammsylbe zu verkürzen. Ihn zu bewillkommen sprach die Mutter die freundlichen Worte. Voß.

wohl in wohledler 7 | ♩ Eure Wohledlen. So auch

wol in wolan, wolauf! Hingegen ists ♩ in wohlgeborner, wohlachtbarer ꝛc.

Zu in Zukunft, Zuversicht, zuverlässig ist ♩. Es verkürzt sich aber, wenn das

Wort wächset, zukünftig 7 | |, zuversichtlich 7 | | so wie nach §. 89. 5. in unzuverlässig.

§. 95.

Man wird sich im Gebrauch dieser mittelzeitigen Sylben nicht leicht irren, wenn man Acht giebt, wie, und in welchem Verhältnisse sie in Thesi stehen können, und da giebt es hauptsächlich folgende Fälle.

1) Eine Sylbe, die nur zu einer eintheiligen Thesis zu gebrauchen ist, ist immer fast lang. Man kann dieses besonders merken, wenn man sie in den Auftakt stellt, und wenn sie darin keine kürzere vor sich leidet. Mit ur | sprünglich kann ich einen jambischen Rhythmus anfangen; nicht ohne Härte den anapästischen: im ur | sprünglichen,

2) Eine Sylbe, die sich in einer zweitheiligten Thesi nur zum ersten Theile dieser Thesis paßt, hat säumende Kürze. Im Labyrinthe kann ich sagen, nicht in dem Labyrinthe.
(— v v über „Labyrinthe“; — v v v — v über „in dem Labyrinthe“)

3) Jede Sylbe, die sich ohne Härte zur Endsylbe einer zweitheiligen Thesis gebrauchen läßt, hat flüchtige Kürze, z. B. sey mir willkommen. So im Auftakt: Sey will | kommen du mein Treuer. Zur Voll | endung edler Werke.

4) Eine jede kurze Sylbe kann lang werden, sobald der Begriff der Hauptsylbe, mit der sie verbunden ist, mit Nachdruck auf dieselbe übergetragen wird.

5) Die kurzen Vorschlagssylben, die nur arsische Kraft erhalten, lassen sich auch durch Nachdruck nicht eiumal gut verlängern.

§. 96.

II. Endsylben.

An in Turban, Safran, Altan ist ♩, als einsylbige Thesis. Setze den Turban auf. Verkürzt sich als erster Theil an der zweitheiligen Thesis. Setze den Turban zurecht, oder Safran gewürzt. Nicht so Kompan:

— v v

höre Kompan. Nicht Kompan ich rathe dir u. s. w.

So in angethan und ähnlichen des Begriffs wegen.

angs in anfangs, ist der Position wegen länger als: in Anfang, und verkürzt sich nur vor einer sehr flüchtigen Kürze in Thesi: Anfangs erblickt' ich noch nichts.

ar in Ungar, Tartar, wie Turban. Barbar hingegen 𝅘𝅥. | ♩ wie Kompan.

art in Bastart, wie Ungar.

as, aß in Küraß, Kompas, wie ar. In Aber-

laß als thetische Sylbe ♪. Ein Aderlaß hilft dir als arsische Sylbe ♩. Hat dir der Aderlaß nicht geholfen?

at, ath in Heimat, Sabbath, in Thesi ♪. In Arsi ♩ wie in heimatliche Fluren. Doch würd' ich es immer lieber als einzelne Thesis ♩ gebrauchen: kehret zurück in die Heimat.

au in Breslau u. a. Des Diphthongs wegen in Arsi und Thesi ♩ Breslauische Feste.

bar in dankbar, ehrbar in Arsi, und als Einzelsylbe in Thesi lang. Doch verkürzt sichs als die erste Sylbe einer Doppelthesis. Ehrbar saß sie, die ehrbare Jungfrau. So un | wirthbare Wildniß und: unwirthbare Gebirge.

dar in Arsi vor einer kurzen Sylbe ♩ immerdar zu erzählen; vor einer arsischen Länge ♪ immerdar lustig.

ei s. ey.

eis in Ameis, (besser Ameise) verkürzt sich als erste thetische Anfangssylbe vor einer längern, wie in Ameisenhaufen.

eit in Arbeit, in Arsi und in Thesi ♩. Nicht gut. Arbeit vollendet, wohl: Ar |

heiter zu lohnen. Es verhält sich mit dieser Sylbe wie mit heit.

end in Elend ♪. In elender ♩

etsch in dollmetsch kann, der Position wegen, nicht gut verkürzt werden, seinen Doll⸗metsch zu fragen.

ey in Abtey, Heucheley, Rentey u. a. immer arsisch ♩. In mancherley, al⸗lerley kann sichs als thetische Endsylbe ver⸗kürzen: mancherley Gaben; allerley Unfug.

fach in einfach, vielfach wird ♩ in Arsi, wenn eine Kürze folgt: vielfache Ver⸗bindung. In Thesi ists ♪ einfache Schönheit.

fähr in ohngefähr, (aus ohne Gefahr) ist im⸗mer arsisch ♩

fals in diesfals, allenfals, besser arsisch ♩ als thetisch ♪, wie ohngefähr.

für in dafür in Arsi ♩, in Thesi ♪. Da⸗für haft' ich nicht. Sagt, wer haf⸗tet dafür in diesen stürmischen Zeiten.

gall in Nachtigall ist als thetische Endsylbe immer ♪. Der Nachtigall fröhliche

Lieder. In Arsi mit Zuwachs verlängert sichs: Nachtigallen Gesänge.

haft in mangelhaft, tugendhaft u. a. als thetische Endsylbe ♪. In Arsi mit Zuwachs ♩ tugendhafte Gesinnung.

halb in deshalb in Thesi ♩ Deshalb predigt er nicht. In außerhalb, innerhalb als zweite thetische Endsylbe ♪ vor einer folgenden Länge, außerhalb Breslau, nicht: innerhalb Berlin, weil Ber in Berlin kurz ist. Vor einer Kürze hingegen wirds wieder arsisch lang, inner-
—
halb des Bezirks.

hall in Wiederhall, wie Nachtigall.

heim in daheim ♪ | ♩. In Oheim ♩ ♩. In diesem Worte möcht' es sich nicht ohne
— v
Härte verkürzen wie: und der Oheim
v
erwiedert. Besser die alte Form: und es erwiedert der Ohm.

heit in Bosheit, Wahrheit und andern zweisylbigen Wörtern ist eine hartnäckige Sylbe, die sich in zweitheiliger Thesi nicht gut verkürzen läßt. Wahrheiten lehret, Wahrheit zu lehren, Bosheiten ausübt klingen als Daktylen immer sehr hart. Weniger widrig ists, wenn die folgende Sylbe, die

sehr flüchtig kurz seyn muß, mit einem Vokal beginnt, Wahrheit erforschen, Klarheit im Morgen. Am liebsten verkürzt sich die Sylbe in dreisylbigen Worten vor einer langen Arsis. Z. B. Albernheit schändet; mit Lüsternheit ausschlürft, u. a.

horn in Ahorn, Eichhorn, selbst in Wunderhorn wird als Stammsylbe nicht gut verkürzt, zur Noth vielleicht vor einem kurzen Vokal, in: Ahorn erklimmen.

ich, ig — in zutraulich, launig, herrlich, selig u. dergl. heben sich nie zu arsischen Sylben. Daher kann man selbst beim Zuwachs nicht einmal gut sagen: feligerer, herrlicherer u. s. w. Die dritte Sylbe kann vielmehr in solcher Verbindung, vor einer Kürze, arsische Länge bekommen, zu seliger Erscheinung (Voß); in fröhlicherer Gesellschaft.

icht, igt, isch — wie die vorigen.

nn in Hirtinn, Königinn, verlängert sich in Arsi: Hirtinnen, Königinnen.

ing s. ling.

is { in Arsi ♩ Hornissen, Finsternisse.

iß { In Thesi ♪ vom Horniß gestochen.

iz, itz wie die vorigen. Nur nicht in Antlitz, wo die Sylbe nicht durch Zuwachs arsisch werden kann, wie in Leibnitzischern Grundsatz.

keit kommt nur in dreisylbigen Wörtern vor, und ist hier in Thesi vor Längen immer kurz. Herrlichkeit einziehn; Höflichkeit also verachten. (Voß.) Am besten folgt ein kurzer Vokal. Die Sylbe würde nicht einmal gut in Arsi stehn, wie: Höflichkeiten erweisen.

lein in Verbindungswörtern ist immer thetisch kurz.

ley s. ey.

ling kann sich in Arsi verlängern in Frühlinge, Jünglinge, Schmetterlinge u. a.

lings kann nur eine eintheilige lange Thesis machen, in blindlings, jählings. Jählings hob sich der Ball; blindlings tappt er. Soll sie sich in zweitheiliger Thesi verkürzen: so ists am besten vor einem kurzen Vokal, wodurch die Position gemindert wird. Blindlings erhascht er; jählings erhob sich u. s. w.

los ist in Thesi, ♪ treulos erfunden; schuldlose Kinder. In Arsi wirds ♩ anspruchlos wie die Kinder; schaamlose Verspottung.

mal ist in Thesi immer ♪ in einmal, vielmal u. s. w. Nur durch den Nachdruck kann es arsisch lang werden: mir nicht einmal zu gefallen: wie vielmal ists nicht dir gesagt schon. In diesen Fällen verkürzt sich die vorhergehende Sylbe zur Thesis;

mal / **mahl** in Denkmal, Merkmal, Gastmahl verkürzt sich als erste thetische Sylbe vor einer Kürze. Gastmahl bereitet, Denkmal errichtet. In Abendmahl geht der Begriff von Mahl nicht unmittelbar wie in Gastmahl auf die vorhergehende Sylbe über, und da ists ♩

mals in Arsi ♩ Abermals ist eins dahin. Vor einer Länge bekommt es thetische Kürze: abermals sag' ich dir: schweig. In damals, einsmals ists der umgekehrte Fall. Die Sylbe wird in Thesi die erste, und muß daher nothwendig eine Kürze folgen.

nam in Leichnam taugt nur zur eintheiligen langen Thesi, wie Mondschein.

miß s. is.

oß in Amboß verkürzt sich in Thesi vor einer

kurzen Sylbe: Schlägt auf den Amboß es tönt. Uebrigens ♩. Amboß werde nicht kalt, ein Sprichwort fleißiger Schmiede. In Koloß ist's thetisch lang, mit Zuwachs verkürzt sichs in kolossalischer Größe.

rich in Wüterich, Gänserich, Friederich geht wie seliger, glücklicher, und wird nicht gut arsisch verlängert in Wüteriche, Gänseriche u. s. w.

sal in Schicksal, Scheusal, Drangsal, ist ♩. Es verkürzt sich aber als Thesis vor einer Kürze, z. B. zum Scheusal geworden, vom Schicksal erbeten.

sam wie sal. Vor einer Länge thetisch ♩. Vor einer Kürze ♪ Folgsam in allem, auf-
— v
merksame Schüler, gehorsamer Die-
—
ner. Hingegen aufmerksamer zu werden u. s. w.

schaft ist in Thesi ♩ verkürzt sich allenfalls in zweisylbigen Wörtern vor einem kurzen Vokal. Vor einem Konsonanten würde die Position zu stark seyn. In dreisylbigen Wörtern, wie in Wissenschaft, schwebt die Sylbe, und wird nicht ohne Härte verkürzt.

sel aus sal, ist immer kurz: Anhängsel.

thum ist ♩. Verkürzt sich aber durch Zuwachs

vor einer Länge in Christenthum, Eigenthum, z. B. Christenthums Anfang, Eigenthums Rechte. Von einer Kürze wirds wieder arsisch lang Eigenthum zu vergeuden, Bisthümer zu stiften.

ung ist thetisch kurz und verlängert sich nicht gut

— v v

in Arsi, wie durch Schenkungen bereichert. Besser, nach meinem Gefühl:

— v v

durch | Schenkungen reich ist.

voll ist in Thesi kurz: ränkevoll, saftvolle Birnen u. s. w. Hingegen in Arsi ränkevollere.

wärts in vorwärts, einwärts u. a., ist besser arsisch, als thetisch zu gebrauchen. Und vorwärts hob an der Kampf mit Donnergetöse. Besser als: Vorwärts erhob sich u. s. w. Doch passirt auch wohl: hauswärts gelegen, hinterwärts packt ihn. Man fühlt es, daß die Position die Kürze erschwert.

§. 97.

Bei allen diesen und andern Endsylben, die sich nach denselben leicht werden beurtheilen lassen, bemerkt man bald, daß ihre Länge und Kürze nach folgenden Grundsätzen zu bestimmen ist.

1) Alle Sylben zwei-, drei- und vierzeitiger Wörter

stehn in Ansehung ihrer Arsen und Thesen in folgendem Verhältniß:

a) Arsis ♩. (3) Thesis ♩ (2) Wohlthat

b) Arsis ♩. (3) Thesis ♩ (2) ♪ (1) wohlthätig

c) Arsis ♩. (3) Thesis ♩ (2) ♪ (1) ♬ (½) wohlthätiger

d) Arsis ♩. (3) Thesis ♩ (2) ♪ (1) ♬ (½) ♬ (¼) wohlthätigerer.

In allen diesen Verhältnissen kann nur a arsische Länge bekommen. Die andern thetischen Sylben sind dazu untauglich.

Betrachten wir nun nach diesem Verhältniß das Wort Wahrheit: so steht es so ♩. (3.) ♪. (1.) folglich taugt ♪ heit = 1. nicht dazu, sich arsisch zu heben.

Das Wort Wissenschaft würde ich also bezeichnen ♩. (3) ♬ (½) ♩ (2) Es enthält also nach b keine reine Arsis und Thesis; allein 2 kann arsische Länge bekommen: wissenschaftlich.

2) Je mehr daher eine Sylbe zur arsischen Länge tauglich ist, um desto mehr gehört sie zur säumenden Mittelzeit.

3) Jemehr sie zur thetischen Kürze paßt, um desto flüchtiger ist sie.

4) In jenem Falle würde es fehlerhaft seyn eine solche Sylbe bis zu 1 oder gar 1/2 zu verkürzen; in diesem sie bis zu 2 zu verlängern.

5) Hier tritt nun auch in unsrer deutschen Poesie das Gesetz der Position, der Diphtongs und der langen Vokale ein. Sie verstärken eine Sylbe in dem Grade, daß sie keiner flüchtigen Kürze mehr fähig bleibt.

6) Jemehr endlich eine an sich flüchtige Sylbe in Verbindung mit einer andern den Hauptbegriff auf sich überträgt, um desto mehr wird sie auch der arsischen Länge fähig. Z. B.

Schlugen sich durch und entkamen.

7) Eben dieses ist der Fall beim logischen Accent oder dem Nachdruck.

Geliebt wahrlich bist du nicht.

8) Wenn kurze Abwandlungssylben eine arsische Länge bekommen, worin sie sogar den Vorzug vor den Artikeln haben, wie:

Vielstimmiges Geschmetter

bei Voß: so darf das nur mit Vorsicht geschehen; denn in Versen mit kräftigen Wortfüßen, z. B.

in | brausendem Sturmwinde,

oder in dem Pentameter:

Jauchzt in seligeren Wonnegefühlen empor,

würden sie sich schlecht ausnehmen. Die auf eine solche Arse folgende Sylbe muß nothwendig sehr kurz seyn.

§. 98.

Noch muß ich hierbei eines Irrthums erwähnen, der Anfänger irre leiten könnte.

Wenn man Ro in Rosen und in Rosse, oder ha in Haken und Hakken hört: so glaubt man gemeiniglich ro in Rosse sey kurz, ro in Rosen sey lang, und so ha in Haken und Hacke. Dieses ist aber falsch. Beide sind als Stammsylben von gleicher Länge, nur daß das eine eine gedehnte, das andere eine gestoßene Note und hat. In dem Rhythmus

Schaffe mir Schäfer ein jähriges Lamm,

ist das Metrum des ersten und zweiten Fußes der Quantität nach, vollkommen einerlei u. s. w. Wollte man den Unterschied etwa so bezeichnen so würde die Bezeichnung in der That falsch seyn. Die Bezeichnung ist diese:

[metrical notation], [metrical notation]. Eher könnte man sie [metrical notation] bezeichnen.*)

Zwölftes Kapitel.

Vom Hiatus, der Apocope, Syncope und der Synäresis oder Krasis.

§. 99.

Außer der richtigen Quantität der Sylben, sowohl in Arsi als Thesi, hat der Verskünstler bei dem Gebrauche der Sylben, auch noch auf die Zusammenstellung derselben zu sehen, die fehlerhaft seyn, und den Vers entstellen kann. Es betreffen diese Fehler entweder den Uebelklang verbundener Sylben, oder ein gewisses Mißverhältniß ihrer Aussprache mit der Schnelligkeit der durch sie bezeichneten Gedanken, oder eine nicht für den Rhythmus oder das Metrum passende Form derselben. Diese Fehler zu vermeiden dienen die Apocope, Syncope, Synäresis oder Krasis.

*) Wem es um eine ausführliche Vergleichung der griechischen, römischen und deutschen Prosodie zu thun ist, dem empfehl' ich darüber des sel. Kadisch, in der Vorrede genannte Schrift, im zweiten Abschnitte, nachzulesen.

§. 100.

Ein Uebelklang entsteht aus dem Hiatus, d. i., der Zusammenkunft zweier Vokale am Ende des einen und im Anfange des andern Worts, z. B. der Weise erwiederte, die Biene umflog, Aurora erwachte, besonders wenn gleichlautende Vokale zusammen kommen, z. B. Au auf, Blüh über, eure Ehre u. dergl.

Den Römern war dieser Hiatus so zuwider, daß sie sogar einsylbige Wörter ihres Endvokals beraubten, und den bloßen Consonanten stehen ließen, selbst das m am Ende eines Worts abschnitten, wenn es ihnen eine Art von Hiatus zu machen schien. Lukrez trug sogar kein Bedenken, einen Vers zu machen, wie folgender:

Quod s'in eo spati' at qu' ant' act' aetate fuere.

Auch die griechischen Dichter vermieden ihn geflissentlich, und in der That scheint auch ein allgemeines Gefühl aller Völker dagegen zu sprechen, deren Sprachen einigermaßen gebildet sind. Wie sehr ihn die Franzosen, selbst in der Sprache des gemeinen Lebens, zu vermeiden suchen, ist bekannt, und wem könnte wohl in unsrer Sprache ein Vers, wie folgender, gefallen:

Die kleine Amanda antwortete eilig.

Der Hiatus muß also nothwendig in wohlklingenden Versen vermieden werden, und das geschieht durch die sogenannte Apokope, die den Endvokal des

Wortes abschneidet, und an dessen Stelle einen Apostroph ' setzt.

Die klein' Amand' antwortet' eilig.

Es kommt nur darauf an, ob das überall geschehen könne, wo zwei Vokale zusammen kommen, und das ist der Fall nicht.

§. 101.

Nothwendig ist der Hiatus in unsrer Sprache, wo das Wort durch die Apokope bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, oder seine wahre Aussprache zu sehr entstellt werden würde. Dieses ist der Fall 1) bei allen einsylbigen Wörtern: wie, die, sie, daß, wo. Wenn ich z. B. statt wie am, wa'm, statt die Augen, d' Augen, oder statt Frau Amtsräthinn, Fr' Amtsräthinn sagen wollte: so würde das lächerlich seyn. Hier ist der Hiatus nothwendig und unvermeidlich. Eben so unvermeidlich ist er 2) wenn zwei Vokale in der Mitte eines Worts zusammen kommen, wo die Syncope das Wort nur verstümmeln würde, z. B. blauäugig, Theorbe, Poetik. Soll ich hier bl'äugig, Th'orbe, Po'tik lesen? Eben so unvermeidlich ist er 3) aus eben dem Grunde in vielsylbigen Wörtern, deren wahre Aussprache durch die Apocope verloren ginge, z. B. Bresl' in Schlesien, statt Breslau, oder Lemg' in Westphalen, statt Lemgo. Ich würde nicht einmal sagen Amerik' aber ist größer als Afrik', Europ'

und Asien, weil der Vokal a zur Charakteristik dieser Wörter gehört.

§. 102.

Zulässig ist der Hiatus 1) vor einem H, dessen Hauch ihn vermindert, treue Hunde, alle Himmel, so wie es der Fall bei vielen französischen Wörtern ist. Indessen wird er auch hier nicht selten angebracht; aus der Tief' hervor, in die Höh' hinauf. Der Sprachgebrauch ist hier wohl die einzige Regel. 2) ist der Hiatus nicht nur zulässig, sondern auch schicklich in der Cäsur, oder nach einer bedeutenden Pause:

> Als in dem Ost Frühroth aufdämmerte. Ahnende Hoffnung! —
> Lächelnd dankte Papa, und küßte das blühende Mägdlein.
>
> Voß.

Dieses ist der Fall, warum auch am Ende des Verses und dem folgenden ein Hiatus statt finden kann, wenn nemlich der Vers einen Schluß macht, und der folgende mit einem neuen Satz' anfängt. Apel führt den Vers an:

> Hell glüht im Purpurlicht Aurora.
> Aus jedem Hain ertönt Gesang.

und tadelt hingegen folgenden:

> — Als hell im Purpurlicht Aurora
> Aufstieg u. s. w.

3) Die wenigste Härte hat der Hiatus, wenn sich ein Wort auf eu, ei, au und i endigt, z. B.

Die Au im Morgenschimmer.

Stecke den Pferden das Heu auf die Raufe.

4) Auch scheint mir darin Herrmann vollkommen Recht zu haben, daß ein kurzer Vokal, ich setze hinzu, in einem sehr bezeichnenden Beiworte, vor einem langen, oder kurzen Vokal, oder Diphthongen, keine Härte habe wie in

ertheilt' ihm die flüchtige Antwort.

Man weilt auf dem flüchtige, und daß man dieses solle, wird durch den Hiatus angedeutet.

§. 103.

Die Regel ist also, den Hiatus zu vermeiden, so oft es möglich ist. Man kann aber auch darin, besonders in den §. 100. angeführten Fällen, zu weit gehen. Denn was würde aus dem von Apel S. 503 angeführten Verse:

Blühenden Klee ehmals, jetzt Stroh oft trägt er zur Streu ein,

für ein Monstrum werden, wenn ich ihn apostrophiren wollte:

Blühenden Kl' ehmals jetzt Str' oft trägt er zur Str' ein.

Eine solche Apokope leidet die Sprache nicht, und wo das der Fall ist, da ist der Hiatus auch, wenn

er nicht, wie in diesem Verse, zu gehäuft ist, kein Fehler, nur muß man ihn, wie gesagt, wo es möglich ist, immer zu vermeiden suchen, welches nicht sehr schwer ist.

§. 104.

Wo kein Hiatus statt findet, da ist die Apokope des Endvokals fehlerhaft, z. B. sagt' dem, statt sagte dem, lobt' das Mägdlein und sprach, statt lobte.

§. 105.

Die Aphäresis des Anfangsvokals bei einsylbigen Wörtern, besonders dem kurzen es nach Art der Griechen, 's ist mir gelegen; 's kann geschehen; 's will verlauten, kann nur in der Nachahmung der Volkssprache geduldet werden. Ein anderes ist es, nach den Zeitwörtern sprach's, gab's, that's, sey's, weil's, wenn's, wo es mit diesen zusammenfließt, und daher auch besser als ein Wort geschrieben wird, sprachs, gabs u. s. w. Aphäresen, wie die Griechen hatten, ὠνα, statt ὦ ανα, kennt die deutsche Sprache nicht, es müßte denn in der Sprache des gemeinen Lebens seyn, du Manuel, statt du Emanuel.

§. 106.

Eine andere Veränderung der Sylben leiden sie

durch die Synkope, welche durch Herauswerfung eines Vokals zwei Sylben in eine zusammenzieht, findt, statt findet, lobt, statt lobet, geliebt, statt geliebet, beglaubigt, statt beglaubiget, und so in einigen andern, besonders Zeit- und Mittelwörtern, enterbter, erklärter, statt enterbeter, erkläreter. Eine solche Synkope wird durch den schnellen Flug der Gedanken bewirkt, wenn ihm die Sylben nicht folgen können, und ist um desto erlaubter, jemehr er durch den Sprachgebrauch selbst geheiligt ist. Jedoch müssen sie keine Härte verursachen. Heil'ger, sel'ger, mächt'ger, ew'ger u. dergl. haben schon einige Härte, so oft sie auch selbst bei den besten Dichtern vorkommen. Ganz widrig wird aber diese Synkope, wenn sie sehr harte Vokale zusammen bringt, wie in verlor'n, entart'ter. In solchen Wörtern ist sie nicht zulässig.

§. 107.

Eine dritte Sylbenveränderung findet statt durch die Synäresis oder Zusammenziehung zweier Sylben in eine. So entsteht aus durch das, durchs, aus bei dem, beim, von dem, in dem, zu dem, vom, im, zum. So auch seys, wenns, §. 104. Man muß hier wieder darauf sehn, ob sie der Sprachgebrauch billiget oder nicht. Man sagt nie aufm, durchm, ausm, der Härte wegen. Diese Synäresis hat nicht den Zweck, aus zwei kurzen Sylben eine lange zu bilden, sondern aus zwei

Kürzen eine zu machen. Sie ist also keine eigentliche Contraktion, dergleichen wir im Deutschen auch in verschiedenen Wörtern haben, wenn wir auf ihren Ursprung sehn. So ward aus dem alten **Bloien** **blühn**, aus **Bluomo Blume**, aus **Forest Forst**, aus **Angest Angst** u. s. w.

Dreizehntes Kapitel.

Von den Reimen.

§. 108.

Ehe wir die Sylben, als die Elemente der Verse und ihrer Füße verlassen, und zum Versbau selber übergehn, müssen wir nothwendig der **Reime** gedenken, die freilich Griechen und Römern unbekannt waren, nur der neuern Poesie eigen, und in denen Sprachen sogar, welche noch kein genau bestimmtes quantitirtes Sylbenmaaß haben, zur Bildung eines Verses unentbehrlich sind.

§. 109.

Reime sind einfache arsische, oder zwei-, auch dreifache thetische Endsylben von ähnlichem, aber nicht gleichem Klange. Denn zwei ganz gleichklingende Endsylben, z. B. **hat** und **hat**, leben und

leben geben keinen Reim, wohl aber hat und matt, leben und geben, liebliche, übliche.

§. 110.

Ein Reim entsteht daher, wenn die Arsis bei gleichlautenden Vokalen verschiedene Consonanten hat, und die Thesis gleichlautend ist.

§. 111.

Die Reime sind unterschieden von den Assonanzen, wo bei gleichem Vokal alles Uebrige ungleich ist, z. B. Lager und Gaben, leben und schwebet, Mord und Thor; oder auch in der Endsylbe Spiro, Spero, lieben, leben.

§. 112.

Die griechische und römische Poesie beweiset es, daß der Reim zum Wesen derselben gar nicht gehöre. Die römische und griechische Sprache hatte nicht bloß accentirte, sondern durch Sylbenlängen und Kürzen sehr bestimmte quantitirte Rhythmen. Sie hatte ferner nicht bloß Rhythmen der ersten einfachsten Ordnungen §. 29. Spondeen, Trochäen und Jamben, sondern auch aus mehrern Ordnungen verbundene Molossen, Choriamben, Joniker, Päonen u. s. w. durch deren geschmackvolle Anwendung ihre Verse selbst schon zum Ausdruck jeder Empfindung fähig, und das Metrum durch sich selbst melodisch wurde.

Wir würden dieses noch begreiflicher finden, wenn wir mit der wahren Aussprache dieser Sprachen, besonders der griechischen, die gewiß sehr singend gewesen ist, bekannter wären. Auch die lateinische scheint mir singender gewesen zu seyn, als es uns jetzt zu seyn scheint. Ihre ältere Tochter, die italienische, scheint dieses zu beweisen. Bei den Römern waren selbst Reime in den Versen, wie der Ovidische

Quod coelum stellas, tot habet tua Roma puellas,

für fehlerhaft gehalten, und nur ein schon verdorbener Mönchsgeschmack des 12ten Jahrhunderts konnte sie schön finden.

§. 113.

In neuern Sprachen ist hingegen der Reim überall, in Ermangelung eines bestimmten Sylbenmaaßes, als nothwendiges Ersatzmittel angenommen, und in Deutschland ist es kaum ein halbes Jahrhundert, daß es Klopstock, Lange, Pyra und Ramler wagten, die deutsche Poesie von den Fesseln des Reims zu befreien, die griechischen Sylbenmaaße einzuführen, und ihren Versen durch den Rhythmus selbst Melodie zu verschaffen. Ein Unternehmen, das um desto verdienstvoller ist, jemehr es zur Ausbildung der Sprache selbst beigetragen hat.

§. 114.

Dem Bischof Huet zufolge ist der Reim arabi-

schen Ursprungs. Nachdem sich nemlich die Araber im südlichen Frankreich niedergelassen hatten, führten ihn die welschen Dichter, die Troubadours, in ihre Sprache ein, und seit der Zeit macht er in den neuern Sprachen, zur Vermeidung der jambischen und trochäischen Monotonie des einfachen Rhythmus, eine nicht unbedeutende Schönheit aus.

§. 115.

Weit gefehlt also, daß unsere Poesie, durch die Entfernung des Reims, als eines außerwesentlichen Theils, verloren hätte: so hat sie vielmehr dadurch einen Vorzug erhalten, den ihr selbst die Franzosen zu beneiden scheinen, zumal, da sie den Reim nicht ganz verwirft, sondern ihn, zur Erreichung anderweitiger Zwecke, wie sich nachher zeigen wird, gern beibehält.

§. 116.

Verse können nemlich von ihren Reimen entblößt werden, ohne daß sie darum aufhören, Verse zu seyn. Wir wollen einen Versuch mit einer Strophe aus Bürgers Nachtfeier der Venus machen, sie von ihren Reimen entkleiden, und den Versen erst arsische, (männliche) dann thetische (weibliche) Endungen geben, und endlich diese Endungen wechseln lassen, und sehen, was da herauskommt.

1.

Morgen ist Dionens Feir.
Stimmet an den Weihgesang!
Goldne Leier töne darein,
Mit der Felsen Widerhall
Morgen bringt ihr Taubenpaar
Sie in unsern Hain herab.
Morgen ladet sie zum Tanz
Unter Myrtenlauben ein.

2.

Morgen ist Dionens Feier.
Stimmet an die Weihgesänge!
Töne drein mit Silbertönen,
Goldne Leier, und von Felsen
Halle froher Jubel wieder!
Morgen bringen ihre Tauben
Sie herab zu unserm Haine.
Morgen führet sie den Reigen
Unter grünen Myrtenlauben.

3.

Morgen ist Dionens Feier.
Stimmet an den Weihgesang!
Goldne Leier tön' ihn wieder!
Hallt ihr Felsen ihn zurück!
Morgen bringen ihre Tauben
Sie in unsern Hain herab.
Morgen ladet sie zu Tänzen
Unter Myrtenlauben ein.

Daß dieses Verse sind, wird wohl Niemand leugnen, da überall derselbe Rhythmus o‿o — o‿o — o‿o — o‿o im 2/4 Takt durchtönt. Auch ist wohl nicht zu leugnen, daß die Verse in Nro. 3 schon melodischer klingen, weil hier die arsische Sylbe im zweiten Verse nicht nur Abwechselung, sondern auch einen Ruhepunkt gewährt, welcher die Beziehung des einen Verses auf den andern noch merklicher andeutet. Um wie vielmehr wird das nun durch den harmonischen Einklang der Sylben selbst geschehen.

Morgen ist Dionens Feier,
Stimmet an den Weihgesang!
Töne drein, gewölbte Leier!
Hall am Felsen, Widerklang!
Morgen bringen ihre Tauben
Sie herab in unsern Hain.
Morgen, unter Myrtenlauben,
Ladet sie zu Tänzen ein.

Es ist daher in der That nicht zu verwundern, daß es eine Zeit gab, wo man den Reim, der doch nur Mittel, und zwar, unter vielen Mitteln, nur ein Mittel zum Zweck war, für Zweck selbst hielt, und wähnen konnte, daß er das einzige unterscheidende Merkmal der Poesie und der Prosa, und daher auch alles gereimte Poesie sey.

§. 117.

So wie der Fuß das Maaß des einzelnen Ver-

ses ist: so ist der Reim das Maaß der Strophe, oder des Verhältnisses der einzelnen Verse, als Theile zu dem Ganzen der Strophe. Wenn der Vers gleichsam der Länge nach die Melodie macht: so vertritt der Reim, der Breite nach, die Stelle der Harmonie. Er dient dazu, wie in der Musik die Partitur, das Verhältniß der Theile zum Ganzen um desto leichter zu übersehen, und uns zur Ordnung zurückzuführen, in welchem die Theile mit dem Ganzen zusammen hängen, wenn wir sie etwa aus dem Gedächtniß verloren haben. Moritz führt davon (Pros. S. 113) als ein sehr treffendes Beispiel die Arie aus Ramlers Tod Jesu an:

Ihr weichgeschaffnen Seelen!
Ihr könnt nicht lange fehlen.
Bald höret euer Ohr
Das strafende Gewissen.
Bald weint aus euch der Schmerz.

Ihr thränenvollen Sünder bebet!
Einst mitten unter Rosen hebet
Die Reu den Schlangenkamm empor,
Und fällt mit unheilbaren Bissen
Dem Frevler an das Herz.

Diese Arie bildet zwei Strophen und zwar nach verschiedenem Metrum. Beide werden aber durch die drei Schlußreime jeder Strophe, unmerklich mit einander verbunden, welches für den Leser sehr was Gefälliges hat. Je reiner in solchem Falle die Reime sind, je leichter der Fluß der Verse ist, um

desto leichter prägt sich dann auch das Ganze der Strophe dem Gedächtnisse ein, und es läßt sich daher sehr leicht erklären, warum man gereimte Verse leichter als einen prosaischen Aufsatz auswendig lernen und behalten kann.

§. 118.

Ein zweiter Nutzen des Reims ist der, daß er den Uebergang aus der deklamatorischen in die lyrische Poesie, aus der ruhigen Fassung der Seele in die lebhaftere Empfindung bemerkbar macht. Ganz meisterhaft hat ihn in dieser Absicht Schiller im Maria Stuart, und der Jungfrau von Orlean benutzt.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält 'den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lachend mir entgegen.

Nun steigt die Empfindung.

Wie wird mir! — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf! — hinauf — die Erde flieht zurück.
Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude.

Aus eben diesem Grunde sollten in Recitativen die Verse nicht gereimt seyn. Eine darauf folgende gereimte Arie würde sich um desto besser heben.

§. 119.

Aus dem Gesagten lassen sich nun für gereimte Strophen folgende Regeln festsetzen.

1) Gereimte Strophen dürfen keine zu sehr in einander geschobene, verschränkte, oder durch Parenthesen zerrissene Perioden haben.

2) Jede Strophe für sich muß den Gedanken erschöpfen, und nicht in die folgende überspringen. Z. B. es endigte sich eine Strophe

So bin ich in den Stürmen doch
Voll Hoffnung. Denn es lebet noch

und die folgende finge sich an:

Mein Vater, der von Ewigkeit
Mein Glück erwog, so wie mein Leid.

3) Aus eben dem Grunde taugen auch die Artikel, Vorwörter, Verbindungs- und Vergleichungspartikeln nicht zu Schlußreimen. Sie erfüllen, als Reime, den Zweck ihres Daseins nicht, nemlich die Uebersicht der Ordnung der einzelnen Theile, und ihres Verhältnisses im Ganzen zu erleichtern, indem die Theile durch sie selbst zerrissen werden. Z. B.

Es warf sich die
Anbetende auf ihre Knie

oder:

Hier steht geschmückt der Altar. Vor
Dem Altar schallt das Lied empor
Der frommen Beter u. s. w.

Das vor dem Altar mußte nicht zerrissen werden.

Es ist nicht einmal gut, wenn in reimfreien Jamben der deklamatorischen Poesie die Verse so widernatürlich zerrissen werden, wie

> Vor Freud' erscholl das ganze Haus, als der
> Verlorne Sohn nun wiederkehrend, und
> Voll Reue zu des Vaters Füßen sich
> Hinwerfend um Vergebung flehte. Nur
> Dem ältern Sohn sah aus dem Auge lang
> Verhaltner Groll und Neid u. s. w.

§. 120.

Da 4) ferner der Reim bloß Mittel, und nie Zweck ist, Mittel nur zum Zweck anschaulicher Regelmäßigkeit und Ordnung im Strophenbau: so kann er zwar den Vers verschönern, aber den Inhalt des Verses, den Gedanken, verschönert er nie. Vielmehr thut er oft das Gegentheil, und verwässert ihn. Der Reim ist nur ein Bedienter, der nicht dazu berufen ist, die innere Oekonomie des Verses, dem er dient, zu verbessern. Oft ist er selbst ein trotziger Bedienter, der da verlangt, daß alles nach seinem Kopfe gehen soll, oder, ohne Bild, der uns oft zwingen will, um seinetwillen diesen oder jenen Gedanken, zu dem er sich nicht fügen will, aufzuopfern.

Dieses ist besonders der Fall in unsrer reimarmen Sprache. Wir haben manche Wörter, wie

Mensch, Kirche, Apfel u. a., worauf sich gar nichts reimt. Andere, auf die man zwar einen Reim findet, von dem man aber in der poetischen Sprache keinen Gebrauch machen kann; noch andere, die zwar eine Assonanz, aber keine reine Consonanz haben, wie Löwe und gebe, gleichen und schweigen. Hier muß nun freilich oft um des Reims willen ein Gedanke aufgeopfert, oder auf den Reim nicht geachtet werden, welches aber doch in einem Gedichte, wo alles gereimt ist, eine widrige Ausnahme macht.

Die französische Sprache ist weit reicher an Reimen, als die unsrige, und setzt daher den Dichter selten in diese Verlegenheit. Racine, sagt man, arbeitete an den Planen zu seinen Dramen oft Jahre lang, und wenn er damit im Reinen war: so sagt' er, es sey fertig, und in wenigen Tagen stand es in den wohlklingendesten Alexandrinern auf dem Papier.

§. 121.

Gesetzt nun aber auch, daß uns die Reime im Ueberfluße zuströmten: so darf doch kein Reimwort gewählt werden, das nicht als Zeichen seines Begriffes zu dem Gedanken, dem es dienen soll, unentbehrlich wäre. Der Reim darf daher 5) kein Flickwort seyn, so daß das Wort entweder ganz entbehrlich wäre, oder das Merkmal eines bloßen Nothgebrauchs zu sichtbar an sich trüge. So find' ich in dem Schlußchor von Ramlers Tod Jesu:

> Nimm unser Opfer an!
> Freund Gottes und der Menschenkinder,
> Der seinen ewigen Gesetzen
> Des Todes Siegel aufgedrückt:
> Anbetung sey dein Dank,
> Den opfre Jedermann,

das schleppende Jedermann nur als einen Nothreim auf an gebraucht. Besser vielleicht:

> Anbetung ist der Dank
> Den Demuth opfern kann.

So auch in desselben Dichters schöner Ode, an die Stadt Berlin:

> Vergönne mir, Najade, nach zu lallen,
> Was mein erstauntes Ohr durchdrang,
> Und was dein Göttermund den Faunen sang, und allen
> Hamadryaden sang;

ist das „und allen" offenbar ein blosses Flickwort, das der Reim verlangte. Ohne mich an den Manen des grossen Dichters versündigen zu wollen, versuche ich eine Veränderung:

> Ich lall' es nach, vergönn' es mir, Najade,
> Was mein erstauntes Ohr durchdrang,
> Und was dein Göttermund der horchenden Dryade
> Weissagend, tröstend sang.

§. 122.

Das Resultat dieser Betrachtungen ist folgendes:

1) In allen Sprachen, die ein bloß accentirtes, noch nicht genau bestimmtes Sylbenmaaß haben, ist der Reim nothwendig. So auch

2) in allen lyrischen Versarten, worin der einfache trochäische oder jambische Takt herrscht, und die sich nicht über 2 oder 2 1/2 rhythmische Periode (Dipodie) ausdehnen, besonders wenn ihr Inhalt sanftere Empfindung ist.

3) Bei andern, an sich schon durch schönen Wechsel der Füße melodischen Versen, so wie in der deklamatorischen Poesie, und dem Recitativ, bedürfen wir seiner nicht. Ein gereimtes Trauerspiel kommt mir sehr widernatürlich vor, weil Niemand in Reimen redet, ein Rhythmus aber schon in jeder guten Prosa unverkennbar ist.

§. 123.

Wir müssen nun noch die Reime selbst betrachten. Sie sind

1) männliche und weibliche Reime. Die männlichen schließen sich mit der Arsi, d. i., mit einer einzelnen kräftigen langen Sylbe, welches der Grund ist, warum man sie männlich nennt.

Hoffnungs | los
Riesen | groß
Einen | Blick
Wirf noch | auf dein | Thun zu | rück.

Die drei ersten dieser Verse sind trochäische Monopodien, die mit der Arsis schließen. Der vierte eine mit der Arsis unvollendete Dipodie.

2) **Weibliche** Reime enden mit der Thesis, und zwar auf doppelte Art, entweder mit der eintheiligten Thesis

> Nach dem | Grabe
> Seiner | Habe

Man sieht, daß die weiblichen Reime jedesmal den Rhythmus vollenden. Oder sie enden auch mit einer zweitheiligten Thesis.

> Seht die sich **röthende**
> Rose, sie winkt.
> Hört, wie die **flötende**
> Nachtigall singt!
> Duftende, **labende**
> Kühle der **Abende**
> Gönnt uns der Mai.
> Laß die nicht **weilenden**
> Rastlos **enteilenden**
> Stunden nicht ungenossen vorbei.

Sie vertreten die Stelle der eintheiligten thetischen Reime nur dann, wenn sie einer Zusammenziehung fähig sind, z. B. **Lilje** und **Petersilje**. Außerdem kommen sie selten vor; sie müßten denn für muntere und tändelnde Lieder absichtlich gewählt seyn.

§. 123.

Je vollkommener der Einklang, sowohl in Ansehung des Tons, als auch der Dauer der sich reimenden Sylben in der Aussprache ist, um desto besser ist er. Die mindeste Verschiedenheit in der reinen Aussprache ist schon widrig. Es giebt daher reine, unreine und ganz falsche Reime. Doch darf man in Ansehung der unreinen bei dem Mangel unsrer Sprache an ganz reinen Reimen auch nicht zu übertrieben ekel seyn.

Hier ein kleines Verzeichniß solcher unreinen und falschen Reime, nach dem man andere leicht wird beurtheilen können.

Ahnden und vorhanden reimen sich des gestoßenen und gedehnten Vokals wegen, schlecht. Falsch wäre der Reim mit kannten, Verwandten. Auf ahnden möchte man schwerlich einen reinen Reim finden.

Erde reimt sich rein mit werde, nicht so rein mit Beschwerde, gar nicht mit Gefährdte.

Erfahren mit waren, Jahren, weniger mit harren, Narren u. dergl.

Felde reimt rein mit Gelde, schlecht mit Gemälde, gar nicht mit schnellte oder quälte, vermählte.

Freude reimt mit Leide, Kleide, Seide, nie mit heute, Streite. Man kennt

an solchen Reimen den sächsischen Dialekt.

Füßen mit büßen, auch wohl mit genießen. Zur Noth mit müssen, Hindernissen, nur nicht mit diesen, Eliesen, Heloisen.

Loose reimt Schiller falsch mit Schoße.

Tag nicht mit Schlag, nach; weniger mit gemach. Nicht mit Geschmack, Sack u. dergl.

Tinte mit Finte, Flinte; weniger rein mit grünte, Bediente. Gar nicht mit finde, Sünde.

Trafen reimt sich besser mit strafen, als mit Sklaven, weniger mit schaffen u. dergl.

Zange mit bange, nicht mit Ranke.

§. 124.

Lange und kurze Sylben in weiblichen Endigungen, d. i., Arsis und Thesis mit einer bloßen Thesi, reimen sich nicht, z. B. singen mit predigen.

Auch darf, um eines Reims willen, keine lange Sylbe verkürzt, und keine verlängert werden, z. B. hergebt und erlebt, liebliche und frischer Schnee.

Bei den männlichen Reimen kommt es weniger auf die Länge und Kürze des Vokals an, als bei

den weiblichen. Man reimt ohne Bedenken Aal, Mahl, mit Fall und Knall; mehr, sehr, leer, mit Herr und er. So reimt man auch ohne Bedenken ob mit hob, Kuß mit Fuß, Wahn mit kann.

Das harte t und weiche d macht in männlichen Reimen wenig Unterschied. Kleid klingt wie Streit, erfreut wie Leid.

Eben so eu, ei, und ey. Frey reimt sich mit erneu.

Auch g und k machen keinen Unterschied, wenn ein Mitlauter vorhergeht, wie in Rang, Klang, Dank. Ganz anders aber ists bei einem vorhergehenden Vokal. Tag reimt nicht mit erschrak §. 122.

So auch b und p, in Kalb und Alp.

Ein einsylbiges Wort, wenn es gleich kurz ist, kann nicht wohl zur Endigung eines weiblichen Reims, es sey denn zur Verstärkung des Komischen, gebraucht werden, wie in folgender Unterschrift:

Dies ist Herr Doktor Triller
Er kann nicht dichten, doch will er.

Ueberhaupt braucht man nicht gern einsylbige Wörter als weibliche Reime, z. B. sagt er und klagt er, getheilt ist, geheilt ist, liebt mich, betrübt sich.

§. 125.

Schwere Reime sind solche, die durch gehäufte lange Vokale, oder Consonanten, oder starke

Betonung einen schweren Fall bekommen. Z. B. Turmwacht und Sturmnacht, Tuba, Juba, aufhält, draufsfällt, Wermuth, Schwermuth. In der leichten lyrischen Gattung sind solche schwere Reime nicht wohl anzubringen. In der ernsthaften thun sie oft gute Wirkung. Dann müssen sie aber als Schwermuth und Wermuth, Kriegsheld und Siegsfeld, in einem Worte zusammentreffen. Aus zwei Worten entlehnt, wie Arbeit und Dichterschaar beut, Reimsucht und Honigseim sucht, Eidecks und Heuchelei decks, thun sie nur komische Wirkung, wie bei Voß in seinen zum Scherz gedichteten schwergereimten Oden.

§. 126.

Reiche Reime nennt man, wenn die beiden letzten Sylben gleich sind, und nur antepenultima die Verschiedenkeit angezeigt, wie erfahren und verfahren, Stockwerken und Blockwerken.

> Und brüstete sich mehr in seiner Staatskarosse,
> Als die davor gespannten Rosse.
>
> Gellert.

Dergleichen Reime kommen selten vor und sind mit Vorsicht zu gebrauchen.

§. 127.

Zuweilen vertritt das nemliche Wort, worauf

ein anderes sich reimen soll, die Stelle des Reims. Aus Mangel des Reims darf dieses nicht geschehn. Wenn es aber um eines besondern Nachdrucks willen geschieht: so kann es eine wirkliche Schönheit werden.

Zerbrochen ist der schöne Krug.
Der schöne Krug
Er lag zerbrochen.
So hatte sich in wildem Sinn
Menalk an seiner Schäferinn,
Es bald bereuend, schwer gerochen.

oder er wird noch einmal wiederholt, wie in der schönen Strophe von Voß:

Auf meines Vaters Hügel,
Da steht ein schöner Baum.
Gern singt das Waldgeflügel
Auf meines Vaters Hügel,
Und singt mir manchen Traum.

§. 123.

Was den Wechsel der Reime betrifft: so ist er ziemlich willkührlich, doch schränkt er sich hauptsächlich auf folgende Arten ein:

1) Läßt man zwei und zwei Reime unmittelbar aufeinander folgen

   a) männliche auf männliche

Allgütiger, mein Hochgesang
Frohlocke dir mein Lebenlang!

Dein Nahme sey gebenedeit
Von nun an bis in Ewigkeit.

Bürger.

b) weibliche mit weiblichen. Jedoch nicht leicht unmittelbar auf einander und mehrentheils nur im Sonnet:

Du Theurer, dem ich dieses Lied gesendet,
Muß ich dich selbst schon suchen bei den Todten?
Zur Todtenfeier hab ich dich entboten:
Nun werd' ein Todtenopfer dir gespendet.

A. W. Schlegel.

c) Zwei männliche mit zwei weiblichen.

Ein Ritter ritt wohl in den Krieg,
Und als er seinen Hengst bestieg,
Umfing ihn sein feins Liebchen:
Leb wohl, du Herzensbübchen!

d) Zwei weibliche mit zwei männlichen.

Sing höheren Gesang, o ländliche Kamöne,
Nicht jeder liebt die Flur, und sanfte Flötentöne.
Ein Lied des Junkers werth; ein Lied voll Saft und Mark,
Ein echtes Waldhornstück durchschmettere den Park.

Voß.

e) Läßt man männliche und weibliche, oder umgekehrt, weibliche und männliche Reime mit einander wechseln.

Dir (Hymen) fleht der sorgenvolle Greis
O Stifter der Geschlechter!
Nimm, was ich nicht zu schützen weiß,
Nimm mir die großen Töchter.

Ramler.

* * *

Daß dein Herz nicht übel wähle,
Was dein Auge wohl erkor,
Gott behüte, liebe Seele!
Gott behüte dich davor!

Bürger.

f) **Zwei männliche zwischen zwei weibliche, oder umgekehrt.**

In der ersten Jugendblüthe
War sie schön,
Immer froh und gern gesehn
Bei dem Herzen voller Güte.

* * *

Amanda, sagst du, ist so schön,
Und mir verbeutst du sie zu lieben?
So muß ich wohl, mein Herz nicht zu betrüben,
Amanden niemals wiedersehn.

g) **Verschiedener Wechsel der Reime zweier und zweier, auch wohl dreier, kommt auch oft in einer Strophe zusammen. In den treffli-**

chen Stanzen von Wielands Oberon hab' ich folgenden Reimwechsel bemerkt. — bedeutet männliche, *v* weibliche Reime.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
—	— *v*	—	— *v*	— *v*	—	—	—	— *v*	— *v*
— *v*	—	—	— *v*	— *v*	— *v*	— *v*	— *v*	—	—
—	— *v*	— *v*	—	—	— *v*	—	—	— *v*	— *v*
— *v*	—	— *v*	— *v*	—	—	— *v*	— *v*	—	—
— *v*	—	—	—	— *v*	— *v*	— *v*	—	— *v*	— *v*
—	—	— *v*	— *v*	—	— *v*	—	— *v*	—	—
— *v*	— *v*	—	—	— *v*	—	— *v*	—	—	— *v*
—	— *v*	— *v*	—	—	—	— *v*	— *v*	— *v*	—

§. 129.

In freiern deklamatorischen Sylbenmaaßen, z. B. in Fabeln und kleinen Erzählungen, wird ein Reim oft von dem andern durch mehrere dazwischen gestellte ziemlich weit von einander getrennt. Doch darf es nie so weit seyn, daß man den ersten Reim darüber ganz aus dem Gedächtniß verliert. Nach vier, höchstens sechs andern.

§. 130.

Einige Gedichte, das Triolet, das Madrigal, das Rondeau und das Sonnet erfordern zu ihrer Form einige bestimmte Reimstellungen. Beispiele dazu kommen unten im zweiten Theile vor.

Vierzehntes Kapitel.

Vom Versbau.

§. 131.

Nachdem wir die Materialien haben kennen gelernt, die zu einem Versgebäude erfordert werden; so kommen wir nun auf den Versbau selbst, wobei hauptsächlich solche Fragen zu beantworten seyn werden: 1) Was erfordert ein einzelner Vers? 2) Was erfordert die Verbindung der Verse zu Strophen?

§. 132.

Ein Vers ist eine Reihe rhythmischer Perioden, die durch eine bestimmte Anzahl von Füßen metrisch gemessen werden.

Man muß daher rhythmische und metrische Perioden wohl unterscheiden. Beide können in einem Verse sehr verschieden seyn, aber auch in einander zusammen treffen. Die rhythmische Periode wird durch die Melodie und den Takt, die metrische durch das Fußmaaß bestimmt. Wenn ich z. B. den asklĕpiadeischen Vers

Maecenas atavis edite regibus

wie gewöhnlich bezeichne:

— — | — v v — | — v v — | v v

und sage: der Vers bestehe aus einem Spondeus, zwei Choriamben und einem Jambus oder Pyrrhichius: so hab ich ihn bloß nach metrischen Perioden bezeichnet, die mir seinen Rhythmus nicht verrathen. Bezeichne ich ihn hingegen

so hab' ich ihn rhythmisch bezeichnet und höre den 2/4 Takt. Wollte ich diese Bezeichnung wieder auf die gewöhnliche Weise metrisch ausdrücken: so würde ich folgendes erhalten:

— — | — v v | — | — v v | — v v

welches so gut als gar kein Metrum wäre, weil eine einzelne Sylbe keinen Fuß macht. In dem Verse hingegen

Ro- sen auf den | Weg ge- streut

— v — v | — v —

fallen die rhythmischen und metrischen Perioden zusammen. Schon in der metrischen Bezeichnung macht sich der 3/8 Takt bemerkbar.

§. 133.

Eine wichtige Folgerung daraus ist diese, daß die Metrik und die gewöhnliche metrische Bezeichnung bei weitem nicht hinreiche, den wahren Rhythmus

eines Verses zu entdecken, und daß es eben daher, bei allen künstlichen Versuchen der alten und neuen Metriker, so schwierig war, die Rhythmen der alten griechischen Lyriker aufzufinden, und daß man sogar auf die widersinnige Behauptung fiel, sie wären taktlos, d. h., gar keine Verse gewesen.

§. 134.

Man kann einen Vers, insofern er ein Ganzes ist, in dreifacher Ansicht betrachten, 1) in logischer, 2) in metrischer und 3) in ästhetischer. Die Eigenschaften eines Verses müssen nach allen dreien Ansichten entwickelt werden.

§. 135.

Die logische Eigenschaft fordert, daß er einen Gedanken umfasse, der, wenigstens durch ein Komma einen Schluß bekomme, wodurch er zu einem Ganzen werde, das sich, als solches, von einem andern Ganzen hinlänglich unterscheide.

§. 136.

Es taugen daher keine Verse, die am Ende mit einem zerrissenen Satze, oder gar einem getheilten Begriffe schließen. Das erste ist der Fall, wenn sich ein Vers mit der Copula ist, sind, wird u. s. w., wenn nicht ein Zwischensatz folgt, oder

mit dem Artikel der, die, das und andern genau verbindenden Partikeln und, wenn, aber u. s. w. schließt. Durch eine solche Verbindung bleibt der Vers kein Ganzes mehr, sondern wird erst mit dem folgenden Verse zu einem ganzen verknüpft. Z. B.

Menalk, der rüstge Jäger, und
Sein Nimrod, sein getreuer Hund.

oder:

Der Vater schalt voll Grimm auf die
Vermaledeite Poesie.

So sind die oben §. 117. angeführten Jamben nicht sechs einzelne jambische Verse, sondern weil sie alle in unzertrennbarer Verbindung stehn, nur ein einziger dipodisch gemessener vierzehnfüßiger jambischer Vers.

Die Franzosen nennen diesen Fehler, glaube ich, enjambement. Der ernsthafte Stiel duldet ihn nicht, wenn er auch im Komischen geduldet wird.

§. 137.

Noch fehlerhafter ist die Trennung genau verbundener Begriffe in einem Worte, ein Fehler, den man längst durch das bekannte:

Hans Sachse war ein Schuh-
Macher und Poet dazu.

lächerlich gemacht hat.

Und doch kommen bei den Alten dergleichen Verse vor, welche die Grammatiker versus hypermetros nannten. Z. B.

> Quanto cum fastu, quantoque motimine circum-
> Spectemus

meisterhaft von Voß übersetzt:

> Mit wie schwellendem Stolz, wie hochehrwürdig wir ringsum-
> Herschaun

oder der noch bekanntere:

> Labitur ripa, Joue non probante, u-
> xorius amnis.

> Heut zum Aerger strömt aus dem Bett der fraunge-
> fällige Flußgott. *)

Eine Schönheit können solche Trennungen doch wohl schwerlich gewesen seyn. Bei den römischen Dichtern, (denn beim griechischen Pindaros, und den Dramatikern erwarten sie noch kritische Beleuchtung) kommen sie nur in zwei Fällen vor, 1) des Hiatus wegen, wie das que am Ende der Verse

---

*) Beiläufig sey mir erlaubt hier zu bemerken, daß das uxorius amnis nicht sowohl einen frauensüchtigen Flußgott, wie Voß übersetzt hat, als einen zu galanten Flußgott bezeichne, der einer Dame nichts abschlagen kann, wenn es auch unrecht ist, und ers nicht gern thut.

öfter, und selbst dieses uxorius amnis, 2) wo die trennbare Verbindung der Wörter es erlaubte, wie in dem circum spectemus. In dem sapphischen Verse scheint sogar der adonische Vers als Schlußrhythmus mit dem vorgehenden genauer verbunden zu seyn. In den angegebenen Fällen könnten sie zur Noth geduldet werden. Z. B.

Treibt mich Geistesdrang, mein Gefühl im Lied aus-
Ströhmen zu lassen.

oder bei einer schnellen Gedankenfolge.

Der Geist entfleucht der niedern Erden-
Sphär' und verliert sich im All der Welten.

Absichtlich können sie nur zur Erweckung und Verstärkung des Komischen gesucht seyn, wie:

Gesättigt reicht dem Herrn Pastori
Sein Glas der dicke Consistori-
Alrath u. s. w.

Voß.

§. 138.

Ferner erfordert die logische Richtigkeit eines Verses, nach welcher er ein Ganzes seyn soll, daß nicht zwei Verse, deren jeder für sich besteht, in einen enizigen verbunden werden. So würden die Verse:

Du schläfst auf weichen Betten,
Ich schlaf auf weichem Klee;

Du siehest dich im Spiegel.
Ich spiegle mich im See.

als jambische Dimeter sehr schön seyn. Scandirt man sie aber als Alexandriner: so sind sie in der That Doppelverse wider die Regel, die freilich oft bei dieser Versart leicht zu verletzen ist.

§ 139.

Die metrische Richtigkeit der Verse würde fordern, daß sie 1) nicht polischematisch, 2) nicht widerwärtig und 3) nicht völlig unverbunden, oder, nach dem Ausdruck der alten Grammatiker, Asynarteten seyn.

§. 140.

Ein polyschamatischer Vers ist ein solcher, der verschiedene Schemate, d. i., rhythmische Formen zuläßt, die gegen einander dissoniren. Z. B. wenn eine kurze Sylbe gebraucht wird, wo der Rhythmus nothwendig eine lange fordert; oder wo ganze Füße, die das Metrum nicht duldet, z. B. Jamben statt Trochäen, Anapästen statt Daktylen, darin aufgenommen werden. So würde der jambische Vers:

— —   — —

Wie blinkst, Vollmond, du mich freundschaftlich an?

polyschematisch seyn, weil der jambische Vers in der

geraden Regionen keinen Spondeus verträgt. Richtig würd' er seyn:

Wie blickst, du Vollmond, freundschaftlich mich an.

Der trochäische Vers hingegen

— —
Vollmond blicke freundschaftlich mich an

würde aus entgegengesetztem Grunde fehlerhaft seyn, weil dieser Rhythmus in den ungeraden Regionen nothwendig einen Trochäus fordert.

Messen wir unsre Hexameter nach griechischem Maaße in 2/4 Takt: so sind sie alle polyschematisch. Denn der Trochäus ♩ ♪ und der schwere Daktylus ♩ ♪ ♪, sind verschiedene ungleichzeitige Schemate, in dem der Trochäus drei und der Daktylus und Spondeus vier Zeiten haben, der Trochäus sich also in keinen Daktylus auflösen läßt. Messen wir ihn hingegen in 3/4 Takt, und verbinden den schweren dreizeitigen Trochäus ♩ ♪ mit dem leichten gleichfalls dreizeitigen Daktylus ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 so wird der Rhythmus nicht gestört. Wir bekommen alsdann einen sehr angenehmen, dem griechischen ähnlichen Hexameter, indem auch diese Messung den 2/4 Takt sehr gut zuläßt. Mehr davon im zweiten Theile bei der Beurtheilung des Hexameters.

§. 141.

Den Kleistischen Hexameter mit der kurzen Vorschlagssylbe:

Empfangt mich heilige Schatten, ihr hohen belaubten Gewölbe,

würd' ich darum polyschomatisch nennen, weil diese kurze Vorschlagssylbe das ganze Metrum stört, indem sie aus dem daktylischen Verse einen anapästischen macht.

§. 142.

So würd' ich auch alle diejenigen Verse polyschamatisch nennen, die sich auf eine zweifache Art skandiren lassen. Z. B. der Alexandriner:

Ich sah, wie du vorbem, auf ein Orangenblatt

der sich auch als ein Asklepiadeer skandiren läßt:

Ich sah | wie du vorbem | auf ein Oran | genblatt

Der Grund muß in irgend einer Sylbe liegen, die rhythmisch falsch gebraucht ist, und das sind hier die Sylben wie und ein. Die letzte ein ist in dem Alexandriner, und wie in dem Asklepiadeer, falsch verlängt.

§. 143.

Jeder Vers ist polyschomatisch, in welchem

eine arsische Sylbe für eine thetische und umgekehrt steht. Ein Pentameter z. B., dessen erstes Hemistich eine kurze Endsylbe hätte:

Setze den Vogel mir in | seinen vergoldeten Baur.

Die Sylbe in ist arsisch, und darf daher auch nicht kurz seyn. Die Grammatiker haben von jeher diese Forderung mit Recht an diese Sylbe gemacht, und ich kann daher dem gelehrten Apel nicht beipflichten, der, wofern nur die Cäsur beobachtet wird, welches freilich im obigen Verse nicht war, hier eine Kürze verstattet. Die Arsis ist nemlich nur von ihrer Thesis, der letzten Sylbe des zweiten Homistichs getrennt. Nehmen wir also den von Apel angeführten Vers:

Aber die dunkle

Nacht schwieg schauerlicher, düsterer blickte der Mond,

so machen die beiden Sylben cher und Mond zusammen eine getrennte rhythmische Arsis und Thesis, und zwar eine jambische 𝄾 ♩ die sich zu diesem Metrum nicht paßt. Der Vers würde daher in der That polyschematisch seyn.

Ich weiß es, daß Apel (Metr. S. 523) die gewöhnliche Art die Endsylben der Pentameter als Halbfüße zu messen, widersinnig nennt; sehe aber bis jetzt davon den Grund nicht ein, wenn er wirklich ein Pentameter, und kein Hexameter seyn soll, in welchem das Maaß der Endsylbe des Hemi-

stichs eigentlich ♩ 𝅗𝅥, statt dessen aber ♩. 𝄾 oder weil das erste, nach seiner Behauptung, keine Pause zuläßt, 𝅝 seyn müsse. Wäre dies aber der Fall: so wär' es doch in der That zu bewundern, warum die Alten diese, wenn ich so reden soll, gebrochene hexametrische Form so genau beobachtet, um warum sie nicht mit Versen wie etwa folgender:

— — — v
Interdum docta plus ingenium arte valebit

gewechselt hätten. Sie waren wirkliche Pentameter, und standen zwischen dem Hexameter und dem heroischen Tetrameter in der Mitte. Und waren sie das: so sehe ich nicht ab, warum sie nicht als Pentameter auf die einzig mögliche Art gemessen werden sollten.

§. 144.

Einen andern metrischen Fehler nannten die Grammatiker die Antipathie (μετρα κατ᾽ αντιπαθειαν μικτα) wenn nemlich Füße, die zum Auftakt gehören, mit Füßen gemischt waren, die der Niedertakt fordert. In solchen Versen kann denn freilich kein Rhythmus und kein Takt seyn. Ihre falsche Art zu messen betrog sie aber, wenn sie eine solche Antipathie in vielen griechischen Versen fanden, unter andern in den sapphischen, in welchen der reine Rhythmus dem Ohr ganz vernehmbar bleibt, wenn gleich, das Auge in ihrer Messung

— v | — — | — | v v — | v | — v | v

zumal bei der Horazischen Cäsur, nach der fünften Sylbe, die Antipathie des Anapästen und Jamben im zweiten Hemistich, und des Spondeen und Trochäen im ersten gewahr wird. Anders gemessen fällt sie weg. Hiervon indessen bei einer andern Gelegenheit. Th. 11. §. 38.

In den alten Kirchenliedern, wo man die Sylben nur zählte, nicht maaß, findet sich oft eine solche Antipathie, z. B. in dem Liede: Komm heiliger Geist, z. B.

Dei ner Gläu bi gen Herz, Muth und Sinn.

In solche Verse muß der Musiker erst den Rhythmus hineinzubringen suchen, und danach müssen sie dann gemessen werden.

§. 145.

Ein dritter metrischer Fehler, den die alten Grammatiker in den griechischen Versmaaßen anzutreffen glaubten, war der, wenn zweierlei Rhythmen in einen Vers zusammen gestellt, und doch nicht mit einander verbunden waren. Sie nannten dergleichen Verse asynarthetische, unzusammenhängende Verse. Folgender Vers würde diesen Fehler haben:

Phyllis reizend lacht die Pfirsich. O brich sie mir.

oder:

Ich bot sie dir ja an. Warum hast du sie verschmäht.

Man hört in einem Verse zweierlei Takt. Wie die neuern Metriker Apel und Bessel die alten griechischen Verse von diesen Fehlern befreit haben, muß man bei ihnen selber nachlesen. Dieses aufzuführen gehörte nicht in meinen Plan. Es sey mir genug, aus dem Gesagten einige Regeln für den deutschen Versbau abzuleiten.

§. 146.

Ein jeder Vers muß

1) seinen bestimmten und geschlossenen Rhythmus haben, der durch nichts gestört und unterbrowen wird. Er darf folglich
2) keine Sylbe mehr oder weniger haben, als er haben sollte. Denn eine Sylbe zu viel oder zu wenig, stört oder unterbricht den Rhythmus.
3) Jede Sylbe muß, in der Stelle wo sie steht, die Quantität haben, welche diese Stelle fordert, oder, wenigstens von der Art seyn, daß sie ihr, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, gegeben werden könne.
4) Füße, die zum Auftakt, und Füße, die zum Niedertakt gehören, können nicht in einem Verse zusammen kommen.

5) Verse von zweierlei Rhythmen lassen sich nicht in einen Vers vereinigen, so wenig als zweierlei Takte in einer Melodie.

6) Die Natur der arsischen und thetischen Sylben muß genau beobachtet werden.

7) Zu den nothwendigsten Eigenschaften der Verse gehören die Verkettung der Füße untereinander, und die Cäsur.

Der sechste und siebente Punkt erfordern noch eine genauere Untersuchung, ohnerachtet so manches dahingehörige schon beiläufig bemerkt ist, und diesen widmen wir die beiden folgenden Kapitel.

Funfzehntes Kapitel.

Von den Anfangs- und Schlußsylben der Verse.

§. 147.

Das trochäische Versmaaß fängt sich im Niedertakt, folglich mit der Arsis an, und schließt beim männlichen Reim mit der Arsis, beim weiblichen mit der Thesis. Demnach muß sich ein Vers im Niedertakt allemal mit einer Länge anfangen, d. i., mit einer Sylbe, die arsisch werden kann. Z. B.

Bald geschah ein dumpfes Brausen.

Nicht:

Es geschah ein dumpfes Brausen,

weil die Sylbe es einer Vorschlagssylbe gleich, durchaus kurz ist, und nicht arsisch werden kann.

Enden kann sich ein Vers im Niedertakt mit einer langen oder kurzen Sylbe, auch wenn der Schluß arsisch ist, weil die Schlußarsis sich bloß durch den Accent hebt, und ihre Quantität durch keine folgende Thesis bestimmt wird.

Mächtiges Orgelgetön
Flutenbesänftigerin.

Eben dieses gilt, wenn der Schluß thetisch ist, weil die Thesis lang oder kurz seyn kann.

Wenn im Frühlingstanz die Mädchen.
Wenn im Frühlingstanz die Jungfraun.

So auch am Schlusse des heroischen Verses:

Aber es fehlt ein Geschirr für die saftige Reife der Beeren.

§. 148.

In den Versen, die durch Cäsuren getheilt sind, wie die Alexandriner, der Pentameter und der heroische Vers, ist die Endsylbe des Worts, welche die Cäsur macht, nach eben diesen Grundsätzen zu messen.

1) Ist sie arsisch: so kann sie lang und kurz seyn:

1) Auf der jungen Frühlingsflur | weidet meine Galathee.
2) Meine kleine Schäferinn | weidet dort auf junger Flur.

Die Cäsur vertritt in dem Fall, wo die Sylbe kurz ist, die Stelle einer Pause, deren es bei der lang austönenden Sylbe nicht bedarf.

Ist die Sylbe thetisch: so kann sie ebenfalls lang oder kurz seyn.

Lieblich flöten Nachtigallen | mich in süßen Schlummer ein.
Lieblich ist die Frühlingsluft, | wenn sie über Blüthen weht.

Im Hexameter ist das der nemliche Fall. Die Schlußsylbe vor der Cäsur kann arsisch und thetisch seyn.

Welche die häusliche Frau | vornehmern Gästen nur anbot.
Flog sie hinein zu der Stube, | wo schon mit dem Greise der Jüngling

Voß.

Ist die Sylbe arsisch: so müssen zwei kurze Sylben folgen, oder eine lange, weil die metrische Reihe einen Spondeus, oder Daktylus fordert. Ist sie thetisch: so muß die folgende Sylbe kurz seyn. Auch findet hier keine thetische Länge statt, vor einer Kürze, wohl aber vor einer Länge. Fehlerhaft wäre der Vers:

Furchtbar heulte die Windsbraut, und hochaufschäumte die Brandung

Man streiche das und: so ist der Vers gut.

Die arsische Sylbe vor der Cäsur kann auch kurz seyn:

v
Nec quae praeteriit | iterum revocabitur unda

Such' anmuthigere | zum Wohnplatz dir zu erwählen.

Im Lateinischen ist der Fall sehr häufig. Im Deutschen möcht' er wohl selten vorkommen. Der Grund dieser Kürze ist vorhin schon angegeben.

Der Pentameter fordert an der Schlußsylbe des ersten Homistichs nothwendig eine Länge, (§. 143.) die nicht einmal in zwei Kürzen aufgelöset werden darf.

Sagt mir ihr Königinnen: seyd ihr so glücklich als ich?

§. 149.

Die jambischen, anapästischen, amphibrachischen u. a. Verse, fangen sich im Auftakt an, der nach §. 49. eintheilig, zweitheilig und dreitheilig seyn kann. Er ist aber allemal thetischer Natur. Die eintheilige Auftaktssylbe kann lang oder kurz seyn.

Ma Bonne

Nimmt | sorgsam überall, nimmt Tag und Nacht
Die | lieben Kinderchen ganz wohl in Acht.

Bürger.

Die zweitheiligen, und noch mehr die dreitheili-

gen, müssen kurz seyn. Die letzten wie Triolen rollen.

Bei dem | Anfang meiner Prüfungstage,
Unter den | Dornen des Lebens zur Weisheit gebildet;
In der be | lehrenden Schule der Leiden geprüft.

Die Endsylben können, je nachdem sie die metrische Reihe entweder arsisch oder thetisch schließen, lang oder kurz seyn.

Eine zwei- und dreitheiligte Auftaktsthesis gilt für eine Länge. Vergl. §. 65.

Ueberhaupt ereignen sich bei den Versen im Auftakt drei bemerkbare Fälle:

1) entweder der Vers schließt sich mit dem vollen thetischen Rhythmus. Dann muß die thetische Auftaktssylbe ihre fehlende Arsis durch eine Pause bekommen. Oder
2) der Vers schließt mit der Arsis, dann wird die fehlende Thesis durch die Auftaktssylben supplirt.
3) Dieses Supplement der arsischen Anfangssylbe kann denn auch bei einem zwei- und dreisylbigen Auftakt durch die Verlängerung der ersten thetischen Sylbe geschehen, wo es angeht, wodurch sie zur wahren Arsis im Niedertakt erhoben wird. Z. B. Der angeführte Vers kann einen dreifachen Auftakt haben.

7 7 | In lehrender Schule 2c.

7 7 In be | lehrender 2c.

In der be | lehrenden ꝛc.

Soll er nun im Niedertakt zu stehen kommen: so erhält er folgende Bezeichnung:

In der be | lehrenden ꝛc.

Die jambischen Alexandriner haben in jedem Homistich eine Auftaktssylbe.

So | quälte sich Menalk, bis | endlich der Gesang
Von | Fröschen in die Kluft, ver | mischt und heiser drang.

Werden nun diese zwei Auftaktssylben an das Ende jeden Homistichs gesetzt: so ist der Alexandriner einer doppelten trochäischen Tripodie gleich,

— v — v — v | — v — v — v |

nur daß der Rhythmus hier nach §. 38. eine entgegengesetzte Richtung bekommt.

Der sel. Dusch versuchte, um die Monotonie des Alexandriners zu vermeiden, der arsischen langen Schlußsylbe der ersten Hemistichs noch eine Kürze anzuhängen.

Wie lieblich singt die Lerche in heitrer blauer Luft.

Allein der eigentliche Rhythmus des Alexandriners wird dadurch gestört. Es wird ein asynaretischer Dop-

pelvers, welches man leicht erkennen wird, wenn man ihm jene entgegengesetzte Richtung giebt, statt:

— v | — v | — v || v — | v — | v —

v | — v | — v | — v || v — | v — | v —

§. 151.

Daraus folgere ich die Regel:

Ein jeder jambischer oder anapästischer Vers im Auftakt, hat die entgegengesetzte Richtung eines trochäischen oder daktylischen Verses im Niedertakt, und muß sich, wenn man nicht Sylben, sondern Noten denkt, rein in dieselbe umkehren lassen, z. B. die jambische Dipodie:

v — v — v — v —
— v — v — v — v wird trochäisch.

Die anapästische mit beiden Auftaktssylben daktylisch,

v v | — v v | — v v | — v —
| — v v | — v v | — — v | — v v

oder mit einer, amphibrachisch

v | v — v | v — v | v — v | v —

Diese reine Umkehrung der Verse des Auftakts in Verse des Niedertakts ist in jeder metrischen Form der Probierstein der rhythmischen Richtigkeit. Zur Probe noch einen alcäischen und asklepiadeischen Vers.

O Frei heit, hee res, hei li ges Men schen recht.

Im Niedertakt wird dieser Vers sapphisch.

Freiheit, heeres, heiliges Recht der Menschheit.

Der asklepiadeische geht im Niedertakt. Wir wollen sehn, was daraus entsteht, wenn wir ihn in den Rhythmus des Auftakts verändern.

Rach sucht zeh ret das Mark in den Ge bei nen auf.

Mit dem Auftakt wird er eigentlich choriambisch wechselnd mit steigenden Jonikern.

Denn die | Rachsucht | zehret das Mark | in den Gebeinen auf.

Daß der Hexameter mit dem Auftakt anapästisch wird, ist schon §. 140. bemerkt worden.

Sechzehntes Kapitel.

Von Verkettung der Sylben und von der Cäsur.

§. 152.

Nothwendige Eigenschaften der Verse sind 1) bei allen Versen die nicht monopodisch aus einem

oder zweien Füßen bestehn, die Verkettung der Sylben in den Füßen, und bei längern Versen

2) Die Cäsur.

§. 153.

Die Verkettung der Sylben in den Füßen, ist von dem, was die Franzosen enjambement nennen (§. 135.) wohl zu unterscheiden. Auch wird sie fälschlich von einigen Metrikern mit der Cäsur verwechselt.

§. 154.

Die Verkettung der Sylben (Concatenation) besteht darin, daß ein Fuß aus einem Worte immer in das andere eingreift, und die Wörter zertheilt, so daß ein Fuß immer nicht aus einem Worte, sondern aus Theilen mehrerer Wörter besteht. Dadurch wird der Fuß zu einem Versfuße, wie er hingegen ein Wortfuß heißt, wenn er das Maaß eines Wortes erfüllt, §. 75. In den Versen:

Sis pecor' | et mul | ta di | ves tel | lure li | cebit

Hochzeit | fest ob | gleich es un | ange | kündiget | einfiel

Auch un | geschmückt | ist Lieb | chen schön,

Des Man | nes Au | genweide.

wird diese Verkettung anschaulich. Sie endigt sich mit jedem Verse, und fängt mit dem folgenden

wieder an. Greift sie in den folgenden Vers über: so entstehn daraus die fehlerhaften versus hypermetri §. 136.

§. 155.

Diese Sylbenverkettung trägt zum Wohlklange eines Verses ungemein viel bei. Sie erleichtert dem Ohre die Vernehmbarkeit des Rhythmus, den wir ohne sie oft nicht eher als am Ende des Verses bemerken würden, wie im folgenden:

Illico | mulcent | aures | dulcia | carmina | divum.

In der | Stube | saß mein | Vater | fertigte | Briefe.

§. 156.

Am wenigsten vermißt man sie in der leichten trochäischen Versart.

Phyllis | flocht sich | frische | Kränze
Aus den | Veilchen | ihrer | Flur.

Der jambischen hingegen darf sie schon weniger fehlen:

Der Kö | nig und | die Kai | serin
Des lan | gen Ha | ders mü | de.

Bürger.

§. 157.

Durch jene Verkettung macht der Vers eine

einzige ununterbrochene metrische Reihe, die keinen Ruhepunkt gewährt, wie der französische Alexandriner:

Que peuvent touts les foibles humains devant Dieu.

Ein solcher Ruhepunkt ist aber bei längern Versen, theils um des Athems willen nöthig, theils fordert ihn selbst der Gedanke und die Empfindung. Dieser bemerkbare Ruhepunkt in den Versen, heißt die Cäsur.

§. 158.

Ein Vers, oder eine metrische Periode, besteht entweder aus einer oder aus mehrern rhythmischen Perioden. Eine rhythmische Periode aber besteht entweder aus einer Arsi und Thesi, wie in den Monopodien:

Meine
Kleine
Blöde
Spröde.

oder aus zwei bis vier genau verbundenen Arsen und Thesen, wie:

gaudia pelle
pelle timorem
Rosen | auf den | Weg ge | streut
Und des | Grams ver | gessen.

Sie ist vollendet, wenn sie entweder mit der vollen Thesi schließt, wie gaudia pelle, oder wenn sie mit der Arsi schließt, und die Thesis entweder im Sinn bleibt, oder als Auftakt mit der andern Periode beginnt. In den Versen:

> Armes Herz, von nahmenloser
> Kümmerniß gepeiniget

schließen die rhythmischen Perioden mit der vollen Thesi. Hingegen in folgenden:

> Durch des Tempels Hallen tönt
> Laut des Volkes Lobgesang

schließen sie mit der Arsis.

Als Auftakt des folgenden Rhythmus erscheint die Thesis in den Versen:

> Quadrupedante putrem || soni | tu quatit ungula campum
> Lauter im Feld ertönt || s c h o n K a | nonengebrüll und der Schlachtruf.

Ueberall nun, wo in längern, aus mehrern rhythmischen Perioden bestehenden Versen ein solcher arsischer oder thetischer Schluß einer solchen Periode bemerkbar ist, da ist C ä s u r, und diese Cäsur ist, wie gesagt, theils um des nöthigen Ruhepunktes willen, theils auch um des Gedankens selbst willen, nothwendig.

§. 159.

Im ersten Falle hält die durch die Cäsur bemerkbare rhythmische Periode mit der Vers- oder metrischen Periode gleichen Schritt. Z. B. im Pentameter:

Strebe mit Geisteskraft || herrlicher Jüngling empor!

und im Alexandriner:

Der Alten Saitenspiel || tön' eurer Leier vor.

Die Cäsur stört hier den Takt nie. Apel nennt sie sehr passend die lyrische Cäsur, oder der Abschnitt.

§. 160.

Im zweiten Falle hält sie mit der metrischen Periode nicht gleichen Schritt, und unterbricht den Rhythmus. Apel führt z. B. folgenden trochäischen Tetrameter an:

Schöner blickt || durch grüne Laubgewinde her, || des Mondes Licht.

Schöner blickt durch grüne Laubge-

ist die eine rhythmische Dipodie;

winde her des Mondes Licht

ist die andere. Beide sind durch die Cäsur zerrissen, und in den einen Rhythmus mit dem Niedertakte:

schöner blickt des Mondes Licht, ein anderer mit dem Auftakte: durch grüne Laubgewinde her, eingeschaltet worden. Sie heißt bei Apel die deklamatorische Cäsur, oder der Einschnitt. Sie herrscht nur in Gedichten, die mehr recitirt als gesungen werden sollen, so wie sie auch in jeder wohlklingenden Prosa nicht fehlen darf. Da sie gleichsam jedes Komma zu einer rhythmischen Periode, freilich in sehr ungleichem Takte macht, wie im Recitativ.

§. 161.

Die lyrische Cäsur ist unbeweglich, um des bestimmten Rhythmus, und unveränderlichen Taktes willen, und behauptet in jeder Versart ihre bestimmte Stelle, z. B. in den sapphischen Oden des Horaz nach der fünften Sylbe; jedoch nicht immer:

Integer vitae || Scelerisque purus.

Im asklepiadeischen nach der sechsten:

Maecenas atavis || edite regibus.

Im alcäischen nach der fünften:

Bacch' in remotis || carmina rupibus.

Im größern asklepiadeischen Metrum scheint sie doppelt zu seyn:

Nullam | Vare Sa | cra || vite pri | us || Severis | arborem.

Den Pentameter theilt sie, so wie unsern Alexandriner, in zwei zeitgleiche Hälften.

§. 162.

Die griechischen Grammatiker gaben den Versen nach dem Orte, wo die Cäsur sich befand, besondere Namen.

1) Fand sie sich gleich nach dem zweiten Takte oder Fuße: so war dieses eine Trithemimeris.

Sprich, wie kommts, || daß ich Elisen,
Sonst so froh, || mißlaunig fand.

2) Die Penthemimeris setzte die Cäsur in die Mitte des dritten Fußes. Ubi post duos pedes, et unam Syllabam pars orationis expletur, sagt der Grammatiker Diomedes. Jeder Pentameter hat also eine doppelte Penthemimeris.
3) Bei der Hennehemimeris war die Cäsur nach dem vierten, und bei der
4) Heptemimeris nach dem dritten Takte.

Unter frohen Siegsgesängen || strömt die junge Schaar herbei
Unter Siegsgesängen, u. s. w.

Der erste Vers ist eine Hennehemimeris. Der andere eine Heptemimeris.

Auch hier hat man Sylbenverkettung wieder mit der Cäsur verwechselt. Des Diomedes Erklärung der Penthemimeris ist deutlich genug.

§. 163.

Die deklamatorische Cäsur ist beweglich und kann ihre Stelle verändern. Dahin gehört die Cäsur in dem Hexameter. Gemeiniglich hat er sie in der Mitte des dritten Taktes, so daß entweder die Arsis,

Welche die tägliche Stub' || an der Mittagsseite beschattend,

oder die erste thetische Sylbe sie begrenzt:

Draußen in dunkeler Kühle || der zwo breitblättrigen Linden

Voß.

Im folgenden Verse theilt sie schon den zweiten Takt.

Rauschend auf || daß umher von des Himmels Glanze der Aether.

Im folgenden ist mehr als eine Cäsur.

Poltert und rief: || Macht auf! || Wer bist du, || fragte der Jünger

Im folgenden steht sie mit großer Kraft ganz am Ende.

Schönheit selbst und Geschlecht giebt alles der große Monarch || Geld.

Voß.

§. 164.

Die Cäsur, sagt man, hat die Kraft, eine kurze Sylbe zu verlängern, und führt mehrere Bei-

spiele aus den alten römischen Dichtern an, z. B. aus Virgil:

v
Omnia vincit amor || et nos cedamus amori.

besonders häufig die kurze Endsylbe des verbi perfecti

Nec quae praeteriit || iterum revocabitur unda.
Ovid.

Die Behauptung ist aber falsch. Die Cäsur zeigt nichts weiter als einen Ruhepunkt an, und erfüllt

1) entweder ein in dem Rhythmus fehlendes Zeitmoment, welches durch eine Pause zu ersetzen ist, oder sie hält

2) nur etwas länger bei einer arsischen Sylbe an, um desto schneller die folgende Thesis abzufertigen.

Das erste ist der Fall bei den kurzen Sylben:

Nec quae praeteriit 𝄾 iterum revocabitur unda.

So auch beim Pentameter, wo in jeder Penthemimeris die Thesis im Sinn bleibt, und durch eine Pause ersetzt werden muß. Das it in dem praeteriit des angezogenen Verses darf also keine verlängerte oder gedehnte, sondern nur eine gestoßene Note haben. Wo daher eine solche Pause bei der Cäsur statt finden kann, da kann man ohne Bedenken eine

kurze Sylbe statt der langen gebrauchen, welche das Metrum fordert. Z. B.

Ihr Erdengötter 𝄾 || wißt, daß ihr Menschen seyd.

§. 165.

Im zweiten Falle, wo die Cäsur den Sänger gleichsam nur frischen Athem zu holen erlaubt, befiehlt sie ihm aber zugleich, um im Takte zu bleiben, desto schneller über die folgenden Sylben hinweg zu eilen.

Der Erdengott glaubt, mehr als ein Mensch zu seyn.

Hier würde die Cäsur ohngefähr folgende Notenstellung fordern:

So auch bei der Cäsur in den sapphischen Versen des Horaz, und in dem Virgilischen:

Quadrupe dan te pu trem || So ni tu qua tit etc.

In keinem Falle wird dadurch weder der Rhythmus noch das Metrum gestört. Ist die Sylbe hingegen so beschaffen, daß sie weder in Arsi stehen kann, noch in Thesi eine Pause verstattet: so kann sie die

Cäsur auch nicht verlängern. Es sind daher folgende Klopstockische Verse fehlerhaft:

Das ist edel, erhaben ist es, den Beleidiger zu lieben.

—

Leitete sie brüllend bis zu den Pforten der Hölle.

Siebenzehntes Kapitel.

Von Verbindung der Verse.

§. 166.

Ein einzelner Vers macht noch kein Gedicht aus. Dieses entsteht erst aus der Verbindung mehrerer Verse zu einem Ganzen. Diese Verbindung ist aber von verschiedener Art, einfach oder vielfach, bestimmt oder unbestimmt, lyrisch oder deklamatorisch.

§. 167.

1) Die einfache Verbindung nenne ich diejenige, in welcher einerlei Verse von einerlei Sylbenmaaße immer wiederholt worden, z. B. lauter Hexameter, wie Homers, Virgils und Klopstocks Epopeen, oder lauter Jamben, wie Kleists Idyllen, Milon und Iris. Eine solche Verbindung paßt nicht zum Gesange, es sey denn,

daß sie in einzelne Abschnitte getheilt würde. Sie ist also deklamatorisch, und wahrscheinlich sangen auch die Rhapsoden die Gesänge des Homer nicht ab, sondern deklamirten sie.

§. 168.

2) Nach der vielfachen Verbindung machen zwei, drei und mehrere Verse von verschiedener Länge, jedoch in einerlei Rhythmus, mehrentheils dem jambischen, ein nach keiner bestimmten Regel gemessenes Ganzes aus. So entsteht die freiere, ebenfals nicht lyrische, sondern deklamatorische Versart, deren man sich zu Fabeln, kleinen Erzählungen, Recitativen u. s. w. bedient. Z. B. hier nur ein Epigramm:

Nachdem er ganz und gar verdorben,
War Klaus, der reiche Baur, gestorben.
Die Erben zögerten, den Leichnam zu begraben.
Denn, sagten sie,
Er wollte nie
Mit Erde was zu schaffen haben.

Das Charakteristische dieser Dichtungsart ist, daß sie 1) Verse von verschiedenen Längen, und 2) Abtheilungen, aber keine Abtheilungen in regelmäßigen Strophen duldet.

§. 169.

Von ganz anderer Art ist die in aller Absicht bestimmte und geregelte Versverbindung. Sie ist bestimmt 1) in Ansehung der Versart selbst; 2) in Ansehung ihrer Verbindung zu einem Ganzen, und 3) in Ansehung des immer wiederkehrenden Wechsels der ganzen Form. Findet sich dieser Formenwechsel bei kleinen, nur aus zwei metrischen Reihen (στιχοις) bestehenden Gedichten: so heißt ein solches Gedicht ein Distichon. Gemeiniglich bezeichnet man mit diesen Namen den Formenwechsel vom Hexameter und Pentameter, z. B. in folgender Grabschrift auf einen Vormund, von dessen Mündel:

Vaters Stelle vertrat der Gut' am Kinde, dem Jüngling
Raubte des Edlen Tod, leider, die Freude des Danks.

Ein jedes zweizeitiges Gedicht kann indessen ein Distichon heißen, denn es ist kein Grund vorhanden, warum es gerade aus Hexameter und Pentameter bestehen müsse.

§. 170.

Mehrere Verse zu einem Ganzen verbunden, heißen Strophen, und diese bestehen entweder in einer gemessenen Anzahl von Versen einer Art, z. B. lauter trochäischen, oder lauter jambischen, die etwa nur durch einen Takt mehr oder weniger, oder durch

einen arsischen oder thetischen Schlußrhythmus verschieden sind, wie die Ramlersche jambische Ode:

Gebt mir den königlichen Rebensaft,
Erzeugt am Rhein, gereift am letzten Hügel,
Von Afrika, der meiner Seele neue Flügel,
Und einen kühnern Taumel schafft.

Oder es wechseln Verse von ganz verschiedenem Metrum, wie die alcäischen sapphischen und die Klopstockschen Oden. Sogar Niedertakts- und Auftaktsverse können in Strophen wechseln, wie des Horaz 13te Ode im fünften Bde.

Ungewitter umhüllen den Himmel; in Flocken, in Regen
Stürzt Jupiter herab aufs Land
Boreas heulet im Meer.

§. 171.

Durch die Strophen bekommt die lyrische Poesie eine unendliche Mannigfaltigkeit, theils durch die Zahl und den Wechsel der Verse, wobei dem Dichter die Wahl frei steht, schon erfundenen Versverbindungen nachzuahmen, oder selbst, wie Klopstock, neue zu erfinden, die mit seinen Empfindungen harmonisch sind. Die unendlichen Combinationen der Rhythmen, eröffnen hier eine unerschöpfliche Fundgrube. Man betrachte nur die große Mannigfaltigkeit in den sogenannten Stanzen oder ottane rime. (§. 128.)

§. 172.

Die alten Grammatiker zählten in den Strophen der griechischen lyrischen Dichter, welche sie vorfanden, nicht nur die verschiedenen Versarten, sondern auch die Ordnungen, in welchen sie vorkommen, und gaben davon den Strophen verschiedene Namen. Kam nur eine Versart vor, wie in der ersten horazischen Ode: so hieß das Gedicht carmen monocolon; kamen zwei und drei vor: so hieß es dicolon, tricolon u. s. w.

Wechselten zwei, drei Versarten: so hieß das Gedicht carmen distrophon, tristrophon u. s. w. Horazens Ode 1. 3. ist dicolos distrophos. Eine sapphische, dicolos tetrastrophos, d. h., sie hatte in einer Strophe von vier Versen zwei verschiedene Versarten. Dieses muß man wenigstens historisch wissen, wenn davon auch wenig Gebrauch zu machen ist. Wenn Strophen von verschiedener Art mit einander wechselten: so hieß die erste die Strophe, die andere die Antistrophe, und Gedichte dieser Art Epoden, wie Schillers Würde der Frauen. Besonders hießen Epoden kürzere Strophen nach längern; vor längern nannte man sie Paroden, z. B. Bürgers Nachtfeier der Venus.

§. 173.

Die Metra selbst bekamen von den Grammatikern verschiedene Benennungen.

1) Entweder von den in ihnen vorherrschenden Füßen, das jambische, trochäische, choriambische, daktylische, jonische, epionische, dochmische u. s. w.

2) Von ihren Erfindern, das alkmanische, sapphische, alcäische, glykonische, sotadische u. s. w., so wie unsere Alexandriner ihre Benennung einem gewissen Alexander von Paris, welcher im 12ten Jahrhundert, ein Heldengedicht, Alexander der Große, in dieser Versart gedichtet haben soll, und die längst verworfenen Leoninischen, mit gereimten Abschnitten, einem Benediktiner Leonius zu Paris 1169, ihre Namen zu danken haben.

3) Benannte man die Verse auch wohl von der Anzahl der Sylben, unter denen besonders die eilfsylbigen Phaläkischen Endekasyllabi hießen.

4) Von der Anzahl der Füße, nach griechischer Art zu messen, monopodische, dipodische, §. 59., dimetri, trimetri u. s. w., oder nach römischer Art, die nach einzelnen Füßen maaß, quaternarii, senarii, octonarii.

5) Von der vermeinten rhythmischen Vollständigkeit oder Unvollständigkeit, akatalektische, katalektische u. s. w. §. 63.

6) Endlich auch von den Götterfesten, bei denen Gesänge in gewissen Versweisen üblich waren, priapische, saturnische, adoni-

sche, ithyphallische, dithyrambische, galliambische, pythiambische Verse.

Achtzehntes Kapitel.

Von den innern, oder ästhetischen Eigenschaften der Verse.

§. 174.

Nachdem wir §. 134. 138. u. f. von der logischen und metrischen Eigenschaften, sowohl einzelner, als zu Strophen verbundener Verse geredet haben: so kommen wir nun auf ihre innern ästhetischen Eigenschaften, denn ein Vers kann logisch und metrisch richtig seyn, ohne daß man sagen kann, er sey ein schöner Vers. Ich rechne dahin 1) die Leichtigkeit und den natürlichen Gang des Verses sowohl, als der ganzen Strophe. 2) Die Präcision. 3) Die Malerei des Verses durch die schöne Wahl der Wortfüße. 4) Die Wahl des Metrums für die Art der Empfindung, welche die herrschende des Gedichts ausmacht.

§. 175.

Wer einen Vers, oder eine Strophe lieset, muß glauben, daß es nicht möglich sey, den Gedanken

anders und natürlicher auszudrücken, als es in dem Verse oder in der Strophe geschehen ist. Alle harte Wortverbindungen, alle widernatürliche Verschränkung der Perioden; alles Gezwungene und Gesuchte muß sorgfältig vermieden werden. Durch diese ungemeine Leichtigkeit der Versification emphalen sich zu ihrer Zeit die Gellertschen, Hagedornschen und Lichtwehrschen Gedichte, daher auch diese Dichter Lieblingsdichter des Volks wurden. Nicht so die Klopstockschen, obwohl dieser Dichter in anderer Absicht gewiß einer unsrer ersten Dichter ist und bleiben wird. Welche ungemeine Natürlichkeit in den Wielandischen Versen, und in den noch nicht übertroffenen und schwerlich zu übertreffenden Hexametern in Voß Louise, und seinen andern Idyllen. Weniger in seinen Uebersetzungen, wobei er freilich durch sein Original, und die beabsichtigte strengste Treue weit mehr gebunden war.

Wer den Unterschied unter leichten und schwerfälligen Versen empfinden will, der lese eine Seite im Lukrez und im Virgil.

§. 176.

Die Präcision des Verses erfordert, daß darin kein Wort, kein Zwischensatz vorkomme, der sein Dasein bloß dem Metrum zu danken habe. Kein Wort, kein Reim darf bloß um des Verses willen dastehn, wenn es nicht der Gedanke nothwendig er-

fordert, und kommt ja so etwas vor: so muß es doch so beschaffen seyn, daß es den Leser auf eine angenehme Art auf Nebenideen leite, die mit der Hauptidee in genauer Verbindung stehen, und auf diese Art seinen bloß metrischen Ursprung verstecke. So z. B. in Lichtwehrs Fabeln 1. Bd.

Es fand der Fuchs ein Buch im Grase,
Ein Buch im Grase, sagest du?
Wie kam das Buch ins Gras. Mein Freund laß mich in Ruh.
Ich sag: er fand es da, und fand es mit der Nase.

Hier scheinen die Reime Grase und Nase die ganze Wendung veranlaßt zu haben. Aber wer lieset sie nicht gern. So auch II. 11.

Der Vogel Platea, nach andern Pelikan,
Nach andern Löffelgans, (das Thier hat viele Namen)
Griff einst zwei volle Reiger an,
Die aus dem nächsten Wasser kamen.

Wie wird hier die scheinbar überflüßige Parenthese, das Thier hat viele Namen, die nur der Reim auf kamen nothwendig zu machen schien, durch die treffliche Anwendung, die davon in der Moral gemacht wird,

Dergleichen Vogel wohnt, noch jetzt in mancher Stadt,
Der ebenfals, wie der, verschiedene Namen hat.

fast unentbehrlich.

Im folgenden Verse hingegen:

> In alten Zeiten gab es einen Gott.
> Ich sage einen Gott, der Gott Neptunu's hieß,
> Auf dessen Machtgebot
> Der Windgott Aeölus bald ruhig war, bald bließ.

steht offenbar das: ich sage einen Gott, und ferner die Wiederholung der Gott Neptunus u. s. w. bloß um des Metrums willen da. Der Vers ist fehlerhaft, weil ihm die Präcision fehlt.

§. 177.

Die dritte ästhetische Eigenschaft der Verse besteht in ihrer Malerei. Was die Farben in der Malerei sind, das sind die Füße in der Poesie. Einige sind stark und grell, andere sanft und lieblich, und wenn nun gleich ein jedes Metrum in der Regel seine bestimmte Gattung von Füßen fordert: so leiden doch diese Füße oft eine solche Zusammenstellung, daß dadurch ganz andere Füße entstehen, die den Gedanken, der Empfindung, welche der Vers ausdrücken soll, weit mehr entsprechen, als die Füße, welche das Metrum fordert. Diese sind nun die sogenannten Wortfüße §. 75. und es ist daselbst auch schon ein Beispiel von ihrer Wirkung angegeben worden. Diese Wirkung ist aber nicht lyrisch, denn das Metrum und der Rhythmus dürfen durch die Wortfüße nicht unterbrochen

werden; sondern sie ist deklamatorisch. Nicht in dem Rhythmus, sondern in der Deklamation muß die Malerei des Verses vernommen werden. Hier noch ein Paar Beispiele.

Schönheit ist dem Muth beschieden;
Lieb' erobert sich der Held;
Nach den Kämpfen ward Alciden
Hebes Blüthe zugesellt.
Rasch besiegt von Alexandern
Bot die Welt ihm Wahl und Lust:
Eine doch, vor allen andern,
War das Kleinod seiner Brust.

Das Metrum ist hier ganz trochäisch. Aber wer hört nicht im ersten Verse den Anapäst ist dem Muth. Im dritten: nach den Kämpfen, ward Alciden zwei dritte Päonen. In dem sechsten: Wahl und Lust den Kretikus. In dem siebenten: Eine doch vor, den ersten Päon und im achten: war das Kleinod den steigenden Joniker.

In folgenden jambischen Versen ist die Auflösung des Jamben in den Anapäst schon sehr malerisch:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in den Arm.
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Außerdem bemerkt man aber in dem reiset so spät den Choriambus, in dem: es ist der Vater; er hat den Knaben, den fünfsylbigen Fuß, Hegemoskolius genannt, und in: wohl in dem Arm wieder einen Choriamben.

Wie schön nimmt sich in der Ramlerschen Arie Singt dem göttlichen Propheten, in dem Verse: und die rollenden Gestirne, der Daktylus rollenden aus, wenn gleich das Metrum die kurze Sylbe den zu verlängern gebietet, welches ihre arsische Natur wohl erlaubt. Wie so ansprechend für den trüben Ernst sind nicht durch Wortklang und Versmaaß die Verse von Hölty:

Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab.
Väter weinen, Kinder, Mütter, Bräute,
Und der Todtengräber gräbt ein Grab.

Die Glocke von Schiller ist eine durchaus schöne Gruppe poetischer Gemälde.

§. 178.

Diese Versmalerei durch Wortfüße nenne ich die Malerei des innern Sinnes. Sie soll dazu dienen, jeder Empfindung gleichsam ihre bestimmte Stelle anzuweisen, oder ihr vielmehr die rechte Richtung zu geben; z. B. in dem Verse: er faßt ihn

sicher, er hält ihn warm fordert der Kretikus, der hervortönt, uns gleichsam zur Theilnahme auf, an der ängstlichen Sorge des Vaters für die Sicherheit und den Schutz des geliebten Knaben. Davon unterscheide ich die Malerei für die äußern Sinne, welche darin besteht, daß man den Augen und Ohren in und durch den Vers, das gleichsam zu hören und zu sehen giebt, was der Vers selber schildert. Dahin gehören die bekannten Verse:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum
Ill' inter sese magna vi brachia tollunt.

In jenem glaubt man den Galopp eines Pferdes, in diesem den Rhythmus eines Schmiedehammers zu vernehmen.

Dahin gehört Bürgers

Er sprengte, daß es Funken stob —
Und schüttelt ihn wie Fieber
Hinüber und herüber —
Und hurre hurre, hop hop hop!
Gings fort im sausenden Galopp.

Mit dieser Art der Malerei muß der Dichter eben so behutsam seyn, als der Tonkünstler mit der musikalischen. Sie fällt leicht ins läppische und kindische, besonders wenn sie das Gesuchte verräth. Wenn sie sich von selbst giebt, und die Farben dem Dichter gleichsam in die Feder fließen: so ist sie angenehm.

§. 179.

Endlich gehört zur innern Schönheit des Verses, daß sein Rhythmus, Wahl und Anzahl der Füße, welche die metrische Reihe bilden, und die ganze Verbindung der Verse in Strophen, mit dem Inhalt des Gedichts und der darin herrschenden Empfindung harmonire. Sobald ein Tonkünstler einen Gesang anstimmt: so hört man sogleich aus dem gewählten Takte, wenn man auch nur leere Töne vernimmt, was für eine Art der Empfindung ihn den Gesang eingab. Eben so muß sich dieses bei dem Dichter durch die ganze rhythmische und metrische Anordnung seines Gedichtes zeigen. Wie würde sich wohl ein muntres Hochzeitgedicht in langen schleppenden Alexandrinern, oder in dem pompösen alcäischen Sylbenmaaße ausnehmen, oder ein Grabgesang in anakreontischen Versen? Es findet sich das auch von selbst, wenn es wahr ist, daß nicht der Gedanke der Empfindung, sondern die Empfindung dem Gedanken vorausgehe, und jene diesen erst erzeuge. Die Empfindung löset sich dann von selbst in den ihr entsprechenden Rhythmus auf. Wird wohl je ein in Zorn wüthender Mensch seinen Affekt in sanften Trochäen ausströmen lassen?

Archilochum proprio rabies armavit jambo,

sagt Horaz, und man höre nur zwei sich zankende alte Weiber, wie ihre Schimpfwörter in lauter Jamben, Anapästen u. a. heftigen Füßen über einander herpoltern.

§. 180.

Der Dichter muß also zuvörderst den Charakter der Füße kennen, die seine Verse bilden sollen, und da kann man im Allgemeinen folgende Regeln festsetzen.

1) Alle sanften Empfindungen fordern Trochäen, Daktylen, den zweiten Päon, den sinkenden Joniker und andere Füße der Art. Auch passen sich Verse im Niedertakt zur sanften ruhigen Empfindung besser, als Verse im Auftakt, der schon lebendiger und heiterer ist.

2) Rasche stürmische, auch nur freudige Empfindungen fordern Jamben, Anapästen, steigende Joniker und andere rasche Füße, und lieben den Auftakt.

3) Der Ernst liebt den feierlichen Bacchius, den Spondeus, Choriambus, den dritten und vierten Epitrit u. a.

4) Die Klage tönt langsam aus, verweilt gern bei ihren Empfindungen, und liebt daher auch schwere weilende Füße, Spondeen, Bacchien, den Kretikus u. a. Die Griechen liebten für die Klage den Dochmius, der sich in den Jambus und Kretikus auflöset.

5) Die Freude hüpft in flüchtigen Daktylen, Trochäen und Amphibrachen umher, und liebt den Auftakt.

6) Die Amphibrachen liebt vorzüglich der launige Scherz.

> Ich will euch erzählen ein Mährchen, gar schnurrig:
> Es war mal ein Kaiser; der Kaiser war kurrig.
> Auch war mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr,
> Doch Bendix, sein Schäfer, war klüger als er.

7) Muth und Begeisterung sind regellos, und binden sich weder an ein bestimmtes Sylben- noch Versmaaß. Sie gehen, so wie die Empfindungen sie durchkreuzen und wechseln, aus einem Metrum in das andere, aus einer Taktart in die andere über, doch ohne die einmal angefangene Bewegung ganz und plötzlich zu unterbrechen. Pindarus per audaces dithyrambos nova verba devolnit. Von dieser Art scheint mir Klopstocks herrliche achte Ode im ersten Buche, die Glückseligkeit aller zu seyn.

§. 181.

So ists auch mit den Versen. Die Klage kann längere Verse vertragen, als die Freude, und der stürmische Affekt. Da indessen der Wechsel der Empfindungen sehr natürlich ist, der Zorn in stillen Gram, die tiefe Traurigkeit in freudige Hoffnung übergeht: so richtet sich auch hiernach die Wahl, wonicht der Versfüße, doch der Wortfüße, und die Construktion der Strophen. Bestimmte Regeln lassen

sich darüber nicht geben. Nur dieses will ich erinnern:

1) Lyrischen Gedichten, worin die Empfindungen sehr wechseln, ist der regelmäßige Strophenbau nicht angemessen. Denn da würde der Fall oft eintreten, daß die eine Strophe, beim Wechsel der Empfindungen, eine ganz andere Melodie verlange, als die andere, welches man selbst schon bei einigen unsrer Kirchenlieder bemerkt, wenn man sie mit Empfindung singt. Ein solches Gedicht wird daher besser wie eine Strophe behandelt, oder in Abschnitte getheilt, und jeder Theil besonders componirt. So Klopstocks Frühlingsfeier. Jede Strophe hat hier, nach dem Wechsel der Empfindung, ihr eigenes Metrum, und erfordert daher auch eine eigene Composition.

2) In andern Gedichten, wo eine herrschende Empfindung durchgeführt wird, können Strophen seyn. Doch muß der Tonsetzer vorher alle Strophen studiren, um diejenige Melodie zu finden, die die passendeste für alle ist.

§. 182.

Anfänger, welche sich in poetischen Versuchen üben wollen, pflegen sich gemeiniglich zuerst ein Metrum vorzuzeichnen, worin sie dann ihre Gedanken

zu pressen suchen. Dieses ist aber der verkehrteste Weg, den sie gehen können. Kluges kommt dabei nie heraus. Mit dem poetischen Gedanken muß sich, sobald er niedergeschrieben wird, das Metrum von selbst ergeben, wenigstens in seiner rhythmischen Grundlage schon vorhanden seyn, die dann nur der weitern Ausbildung bedarf. Und soll das Gedicht lyrisch seyn: so muß mit dem Gedanken selbst auch schon eine Melodie, bekannte oder unbekannte, der Seele vorschweben, die denselben gewissermaßen veranlaßt hat. Singend schreibt er dann die erste Strophe nieder, und das Metrum steht mit dem Gedanken auf dem Papier, und beides harmonirt. Er überlieset dann die Strophe, feilt, sucht die Worte immer genauer dem Metrum anzupassen, und jemehr das geschieht, um desto tiefer dringt sich der Rhythmus der Seele ein. Er wird, wie es ihm vorkommt, in diesem Augenblicke die einzig mögliche Denkform. Bei der zweiten, dritten und vierten Strophe wird die Verlegenheit den Gedanken in das Metrum zu zwingen, immer geringer. Sie passen sich von selbst hinein, und sogar die Reime kommen ungesuchter. So kannte der V. einen Mann, der sich mit einem langen Gedicht in Hexametern beschäftigte, und daher auch oft in gesellschaftlicher Unterhaltung in Hexametern sprach:

Freund, woher ist der Wein, von Hagendorf oder von Grote!

§. 183.

Der Strophenbau erfordert noch einige beson-

dere Aufmerksamkeit. Bei lyrischen Gedichten lassen sich nur zwei Fälle denken. Entweder das ganze Gedicht ist nur für einen, nach den Empfindungen wechselnden Gesang gemacht, und besteht nur in gewissen Abtheilungen, wie Klopstocks großes Halleluja, das neue Jahrhundert u. a., dann bedarf es keine Regel für die Strophen. Die eine kann länger, die andere kürzer seyn. Oder der Gesang beschränkt sie nur auf eine Strophe, und wird immer wiederholt: dann muß jede Strophe

1) für sich bestehn und ein vollendetes Ganzes bilden, in welchem sich mit der Reihe rhythmischer Perioden auch die Gedankenreihe endigt. Es darf daher

2) kein Gedanke aus der ersten Strophe so in die andere überspringen, daß er als ein Nachklang übrig bliebe, wenn der Rhythmus schon ausgetönt hat. *)

3) Je einfacher der Gesang ist, um desto mehr muß der Gedanke zugleich mit dem Rhythmus verhallen. Dieses ist der Fall im Choral. Hier müssen alle verschränkten Uebergänge, aus einem Verse in den andern, alle Einschiebsel und

*) Daß viele der horazischen Oden von der Art seyn, ist schon oben §. 85. bemerkt worden.

Unterbrechungen u. s. w. sorgfältig vermieden werden. Z. B. in folgendem Verse aus einem Passionsliede:

Heil ihm und Ruhm!
Er schafft uns um,
Der selbst (fließt Freudenzähren)
Siegend aus dem Grabe ging,
Und gekrönt mit Ehren.

ist die Parenthese, die ohnedem nur der Reim hier schuf, schon als Unterbrechung des Hauptgedankes, fehlerhaft. Empfindung, je reiner und unverstellter sie ist, künstelt nicht, drechselt keine Perioden, sondern spricht sich immer ganz natürlich aus. Ich halte daher dafür, daß ein Choral voll edler Gefühle, hoher und herzerhebender Gedanken, in der höchsten Einfalt und in edler Sprache ausgedrückt, das größte Meisterstück lyrischer Poesie sey.

§. 184.

Wenn die Strophen Verssysteme, d. i., eine bestimmte Anzahl, in bestimmter Stellung gegen einander, mehrmals wiederholter Verse, für einen wiederholten Gesang sind: so muß jede Strophe auch eine gewisse Fülle für das Ohr, und daher auch eine dieser Fülle entsprechende Anzahl von Versen haben. Diese Forderung würde aber bei einem

Distichon oder einer Ode dicolos distrophos, worin jede Strophe nur aus zwei Versen bestünde, nicht erfüllt werden. Wenn z. B. ein Lied in lauter solchen Distichen verfaßt wäre, wie folgendes:

1.

Möcht' ich unter diesen Linden
Meine Chloe wiederfinden.

2.

Ach, ich wagt' es sie zu küssen,
Schwer muß ich den Frevel büßen:

so würde der Tonsetzer nicht wissen, wo er anfangen und enden sollte. Er hätte in jeder Strophe nur den ersten Theil seiner Melodie.

§. 185.

Auch drei Verse würden kaum hinreichen. Denn da würde wieder kein rechtes Verhältniß unter den Theilen seyn. Der letzte Vers, als der zweite Theil, würde gegen den ersten zu wenige Takte bekommen. Wenn daher eine Ode in dem pythiambischen Metrum des Horaz, welches zweizeilig ist, oder in einem dreizeiligen, wie das Klopstockſche Lied: Wir und Sie, für den Gesang gedichtet werden sollen: so müssen zwei und zwei Distichen, oder drei und drei

Tristichen für eine Strophe gerechnet werden. So übersetzt z. B. Voß die horazische Ode III. 28.

§. 186.

Das beste Maaß für eine lyrische Strophe scheint mir nicht unter vier, und nicht über acht bis zehn Verse zu seyn. Denn ist die Strophe gar zu lang: so muß der Tonkünstler die Melodie schon zu weit ausdehnen, und dadurch verliert sie, wie, meinem Gefühl nach, die durch 14 Verse ausgedehnte Melodie des Chorals: Herzlich lieb hab ich dich o Herr, die am Ende schleppend wird. Um desto meisterhafter ist die Melodie von: Wacht auf! ruft uns die Stimme, die ebenfals durch 12 Verse durchgeführt wird.

§. 187.

Etwas anders ist der Fall bei einer gemeiniglich zweitheiligen Arie, wo jeder Theil, als Strophe und Gegenstrophe (§. 172.) seine eigne Melodie bekommt.

§. 188.

Auch die einzelnen Verse der Strophen müssen gegen einander ein gewisses Verhältniß haben. Jeder

Vers muß wenigstens dipodisch seyn. Monopodische Verse, oder gar halbfüßige, wie die oben §. 66. angeführten, gehören zu den metrischen Spielereien. Zweifüßige hingegen können, wenn sie leicht verbunden sind, wie in Bürgers: ich rühme mir, mein Dörfchen hier, sehr angenehm, und mit längern verbunden, oft von großer Wirkung seyn. Z. B. in Schillers Glocke:

Von dem Dome
Schwer und bang,
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wandrer auf dem letzten Wege.

Neunzehntes Kapitel.

Von der musikalischen Behandlung der Verse.

§. 189.

Ein Vers hat, als solcher bestimmte Füße, so wie sie der Rhythmus fordert, und jeder Fuß seine durch Quantität bestimmte Sylben. Wird nun ein Vers componirt, d. h., wird ihm eine Melodie gegeben: so geht er auf ein ganz anderes Gebiet über, wo man ihn gleichsam einheimisch zu machen, und

dessen Gesetzen anzupassen sucht. Das kann aber nicht anders friedlich, als durch einen Vergleich geschehn. Der Dichter muß sich nach dem Musiker, und der Musiker nach dem Dichter richten. Ein jeder muß etwas von seinen Rechten schwinden lassen.

§. 190.

Die Musik hat es nemlich mit einem bloß accentirten Sylbenmaaße, d. h., mit leren Tönen ohne ursprüngliche Quantität, zu thun, (§. 13.) deren Länge und Kürze ganz von seiner Willkühr abhängt. Der Dichter hat es mit Worten zu thun, die ihre ursprüngliche Quantität mitbringen, und die er nicht ändern darf. Wird nun dem Musiker ein Vers für die Melodie gegeben: so darf er die Sylben des Verses nicht so wie seine Töne behandeln; er darf ihnen ihren Nationalcharakter, wenn ich so reden darf, nicht benehmen. Er kann nichts weiter thun, als sie in ihrem Gebiet zu nationalisiren, und dazu stehn ihm nur zwei Mittel zu Gebote; 1) die langen Sylben noch mehr zu verlängern, und die kurzen noch mehr zu verkürzen; 2) den einzelnen Ton einer langen Sylbe in mehrere Töne, aber nicht in mehrere Sylben aufzulösen. Lange Sylben darf er, ihrer Natur zuwider, nicht verkürzen; kurze nicht verlängern.

§. 191.

In der Arie Singt dem göttlichen Pro-

pheten, hat Graun das singt dem zum Spondeus ♩ ♩ gemacht. Ich glaube, daß er dabei seine Rechte schon überschritten hat. Eigentlich mußt' er schreiben ♩. 𝄿 denn das dem durfte nicht verlängert werden. Allein diese Verlängerung ist zu unbedeutend, als daß sich der Sprachgebrauch dadurch beleidigt fühlen sollte. Auf der andern Seite fehlte Ramler in der Arie: So stehet ein Berg Gottes, indem er dem Tonkünstler in dem Worte ein eine Kürze statt der Länge gab. Graun behandelte sie ganz richtig als Länge, so wie sie ihm gegeben war. Hätte Ramler gesetzt: So stehen Felsen Gottes: so war an der Composition nichts auszusetzen. Den metrischen Fehler: ein Berg Gottes konnte die Musik selbst nicht gut verbessern.

§. 192.

Beispiele von musikalischer Auflösung der Sylben in mehrere Töne, gebt das: Singt dem göttlichen Propheten. Hier ward dem Musiker in dem göttlichen Propheten folgende metrische Reihe gegeben:

♩. 𝄿 | ♩. 𝄿 | ♩. 𝄿
gött li chen Pro phe ten.

Die bloß durch Kraft der Arsis verlängerte Sylbe chen in göttlichen, glaubte der Tonsetzer in dieser Quantität nicht anerkennen zu dürfen. Er hielt sich daher an den daktylischen Wortfuß, göttlichen, wodurch er den Rhythmus erster Ordnung ♩ 7 7 bekam. Um aber doch dem Metrum nichts zu vergeben, wurden die Sylben göttlichen Pro= in zwei Takte ausgedehnt, so daß die Sylbe gött= allein einen ganzen und 1/4 eines zweiten Taktes ausmachte. Dieses konnte nur dadurch geschehen, daß die Arsis ♩ gött= in den Rhythmus der dritten Ordnung 7 ♬♬♬♬♬♬♬ | 7 zerlegt wurde. So behielt die Sylbe chen ihre natürliche Kürze.

§. 193.

Indessen vergiebt die Musik immer nur so wenig als möglich von ihren Rechten, und behauptet sie gegen die Sylben, wo es irgend thunlich ist. Aus dem: Singt dem macht sie ohne Bedenken statt ♩. 7 | ♩ ♩, und so in der Folge:

li chen Pro phe ten.

wo die Sylbenquantität eigentlich diese Betonung erfordert hätte:

Singt dem götti li chen Pro phe ten; dem ꝛc.

§. 194.

In dem göttlich | en hatte sich der Musiker nicht an die arsischen verlängernden Rechte der Sylbe chen gekehrt. Allein es war auch nur eine Arse der zweiten Ordnung. Gegen den gemeinen Bürger kann man manches sich erlauben, was man gegen einen vornehmern nicht wagen darf. Die Quantität der Arsen erster Ordnung muß der Musiker achten. Gesetzt, es wäre ihr der Vers gegeben:

Graunvoll aufstieg schwarzes Ungewitter.

so würden, nach seinem accentirten Metrum die Sylben: graunvoll aufstieg, als Spondeen, ♩ ♩ , ♩ ♩, völlig von gleicher Länge seyn. Er würde sie aber nicht so, sondern als schwere Trochäen, der Arsis wegen, behandeln müssen, die jenen völlig, der Zeit nach, gleich sind. Also nicht:

Graun voll auf stieg.

sondern:

am wenigsten:

Die arsische Sylbe könnt' er auch zur Noth durch Zerfällung noch verlängern, wenn es die Melodie verstattete:

Graun voll auf stieg.

Die thetischen Sylben voll und stieg würden dieses in keinem Falle erlauben.

§. 195.

Daß über die mittelzeitigen Sylben, die säumenden, sie zu verlängern, die flüchtigen, sie zu verkürzen, dem Musiker die meiste Gewalt zustehe, bedarf weiter keiner Erinnerung.

§. 196.

Auch in Ansehung des Taktes maaßt sich die Musik oft Rechte an, die ihr nicht zuzukommen scheinen, indem sie Verse in einen Takt zwingt, der dem Metrum nicht entspricht. So singen wir

die Melodie von: Rosen auf den Weg gestreut im 2/4 Takte, da das Metrum offenbar, wenn ich es als eine leichte trochäische Dipodie betrachte, 3/8 Takt fordert:

Dem Musiker aber beliebte es, aus den leichten Trochäen schwere zu machen:

oder:

Ro sen auf den Weg ge streut.

Das geht nun zwar bei einigen Rhythmen, die sich leicht in einander verwandeln lassen, wie dieses, recht gut. Auch der Hexameter läßt sich im 2/4 Takt componiren, ohnerachtet er, wenigstens der Deutsche, 3/4 oder 3/8 Takt fordert:

oder:

Draußen in dun ke ler Küh le der zwo breit blätt ri gen Lin den.

§. 197.

Bei andern Versarten hingegen, die nur einen einzigen Rhythmus zulassen, ist der Tonsetzer schon in der Wahl des Taktes beschränkter, und muß sich nach dem Takte fügen, den ihm, nicht sowohl die einzelnen Versfüße, als die Verbindung derselben, vorschreibt. Diese Verbindung der Füße, z. B. in dem alcäischen Verse nach der gewöhnlichen Bezeichnung

— — | v — — | — v v — | v v̄

des Spondeus, des Bacchius, des Choriambus und des Jambus oder Pyrrhichius, läßt keinen willkührlichen Takt zu. Diese Bezeichnung überhaupt verräth den Rhythmus gar nicht. Der Tonsetzer muß ihn in der Sylbenquantität und ihrer Verbindung selbst aufsuchen, und da wird er denn oft finden, daß der Rhythmus eine ganz andere Bezeichnung fordere, und sich von der Unzulänglichkeit der gewöhnlichen bald überzeugen. In diesem Falle muß er sich, bei gegebenen Versen, zuerst mit dem deklamatorischen Rhythmus bekannt machen, um danach seinen musikalischen zu bilden. Z. B. in dem alcäischen Verse:

Descende coelo, | dic age tibia

finden sich zwei deklamatorische Rhythmen; diese darf er nicht ändern, statt descende coelo etwa descende coelo dic. Nun muß er die Quantität und

Zahl der Sylben beachten, und danach den Takt bestimmen, welchen der Versbau verträgt. So wird sich denn finden: ob der Vers im Auftakt oder im Niedertakt beginnen müsse; es werden sich die Stellen finden, wo der Rhythmus eine Cäsur und Pausen verlangt, und wenn er damit auf dem Reinen ist, dann muß ihm der Inhalt lehren, ob das Gedicht in einer harten oder weichen Tonart zu setzen sey. So verräth sich in der kurzen Endsylbe de in descende gleich der jambische Rhythmus und giebt den Fingerzeig den Vers in Auftakt anzufangen — | — v | — —. Ferner zeigt der Spondeus, daß der vorhergehende Trochäus kein leichter, sondern ein mit ihm gleichzeitiger schwerer sey, und so ergiebt sich denn für den ersten musikalischen Rhythmus der 2/4 Takt ♩ | ♩. 𝄿 | ♩ 𝄿. 𝄿 Der zweite Rhythmus aus zwei schweren Daktylen bestehend ♩ 𝄿 𝄿, ♩ 𝄿 𝄿. Dic age, tibia ergiebt sich dann von selbst.

§. 198.

Wir wollen noch ein Paar Beispiele aus Klopstock nehmen. Der 21sten Ode im 3ten B. die Barden, hat der Dichter folgendes Metrum vorgesetzt.

v — v v — v v

— v — v v — v —

v v —, — v —, — v — v —,

— v v — v v —, v v —

Diese Bezeichnung ist für den Musiker durchaus nicht hinlänglich, den wahren Rhythmus zu finden, den dieses Gedicht fordert. Auftakt und Niedertakt wechseln darin im geraden Rhythmus des 2/4 Takts. Die Melodie liegt selbst schon darin, und bei richtiger Bezeichnung kann der Tonsetzer sie gar nicht verfehlen. Wer die folgende nur sieht, der kann sie auch schon singen.

Ihr Dich ter, ihr Dich ter, es hüllt

Nacht die Lei er des Bar den ein,

Der am Quell Mi mer oft Bra gas Ley er schwingt,

Wenn die Er fin dung in West schlummernd gebar.

§. 199.

Die 24ste Ode dieses Buchs hat folgendes Metrum.

v v — v v v — v — v v v —

v — v v v — v v — v v —

— v v v — v — v —

v — v v — v v — v v v —

Die herrschenden Füße nach dieser Bezeichnung sind Anapästen, Jamben, der erste, zweite und vierte Päon, ein Trochäus, ein Daktylus und ein Kretikus. Wie sind nun diese so verschiedenen Füße zu rhythmischen Ganzen zu vereinigen? Der Anapäst in dem ersten, und die Jamben im Anfange des zweiten und dritten Verses verrathen den Auftakt. Der erste Päon hingegen im dritten den Niedertakt. Nun wollen wir es mit den musikalischen Zeichen versuchen.

An der Hö he wo der Quell der Bar den in das Thal

Sein flie gen des Ge tö ne, mit Sil ber be wölkt

Stür zet, da er blickt ich, zeug es, Hain,

Die Göt tinn, sie kam zu den Sterb li chen her ab.

Ich muß es dem Tonkünstler überlassen, zu beurtheilen, ob dieses Metrum eines andern als des 2/4 Taktes anfänglich ist.

§. 200.

Jeder Versfuß hat seinen natürlichen Takt, den er nur in Verbindung mit andern zu verändern ver-

mag, sobald er ihn aber ändert, sich auch selbst in einen andern Versfuß verwandelt.

1) Der Spondeus, ♩ ♩, und die ihm gleichzeitigen schweren Trochäen, ♩. ♪, schwerern Daktylen, ♩ ♪ ♪, und Antidaktylen, ♪. ♬ ♩, haben 2/4 Takt, mit dem Niederschlage.

2) Der leichte Spondeus, den ich ♪. ♪. bezeichne, der leichte Trochäus ♩ ♪, der flüchtige Daktylus ♩ ♬ ♬, und der Tribrachys, ♪ ♪ ♪ haben 3/8, oder mit verlängerten Tempo, 3/4 Takt.

3) Eben dieses ist das Verhältniß im Auftakt, mit dem leichten und schweren Jambus, leichten und schweren Anapäst.

4) Der Kretikus ♩. ♪ ♩ und seine verwandten vier Päonen, ♩. ♪ ♪ ♪, ♪. ♬ ♪ ♩., ♪ ♩. ♪ ♪, ♪ ♪ ♩. ♪ fügen sich in dem 3/8 oder 3/4 Takt; der erste und vierte Päon in den Niedertakt; der zweite und dritte, wie der Amphibrach ♪ ♩ ♪ in den Auftakt.

5) Der Molossus, die Joniker, der Choriambus und der Antispast, halten in ihren sechs Zeiten 3/4 Takt. Mit Spondeen und dem Bacchius verbunden, bequemt sich der Choriambus auch zum 2/4 Takt. Z. B.

Nul lam Va re sa cra vi te pri us.

Se ve ris ar bo rem.

Varus | habe viel | mehr || heiligen | Wein || ehe du | Katilus ꝛc.

Man wird aus diesem Beispiele zugleich ersehen, wie der Takt, die sich nicht zum Rhythmus passenden Wortfüße in die metrischen Wortfüße verwandelt, sowie nach §. 191. der Tonkünstler umgekehrt auch das Recht hat, einen Versfuß, wenn es der Rhythmus verstattet, in einen Wortfuß zu verwandeln, und diesen hervortönen zu lassen.

6) Die Joniker haben in ihren sechs Zeiten reinen 3/4 Takt.

a) Der sinkende im Niedertakt:

Gott hört das Em por flehn der ge heim kla gen den Un schuld.

Voß.

b) Der steigende muß in unsrer Sprache, wenn er anwendbar seyn soll, mancherlei Umänderung durch Versetzung der Längen und Kürzen bekommen, wie aus folgender Bezeichnung erhellen wird.

Er, ein Neu ter in dem Faust kampf nie be zwun gen.

Ramler.

7) Die achtzeitigen Epitriten bewegen sich im ganzen Takt. Der erste im Auftakt.

Der Sturm wind heu let Fin ster nis se

Die andern im Niedertakt:

Kindes Unschuld

Vollmondsgesicht

Laut aufschreiend

§. 201.

Der Tonsetzer muß daher

1) den musikalischen Charakter der Füße kennen, welche in dem Gedicht vorkommen.
2) Er muß untersuchen, ob die Füße herrschende oder bloß dienende seyn, d. i., ob sie den Rhythmus selbst, oder nur das Tempo des Rhythmus bestimmen.
3) Er muß auf die Wortfüße besonders achten, auf deren Hervortönen der Dichter vielleicht gerechnet hat, um den Geist des Gedichts nicht zu verfehlen.

§. 202.

Der zweite dieser Punkte verdient noch einige Erläuterung. Die Trochäen und Jamben in unsern

gewöhnlichen trochäischen und jambischen Versen, so wie die Spondeen und Daktylen im Hexameter, sind herrschende Füße, denn durch sie wird der Rhythmus wirklich bestimmt. In den choriambischen Versarten sind hingegen die Choriamben zum Theil nur dienende Wortfüße, die nicht den Rhythmus, der im Grunde spondeisch ist, sondern nur den feierlichen und ernsthaften Gang desselben bestimmen. Wir wollen das berühmte Metrum des Horaz in der achten Ode des ersten Buchs nehmen, welches man gemeiniglich als choriambisch also bezeichnet:

— v v — | v — v

— v — — | — v v — | — v v — | v — v

Der wahre Rhythmus aber ist, meinem Gefühl nach, folgender:

Ly di a dic per om nes

Te De os o ro Sy ba rin cur pro pe ras a mando perdere?

Hier ist spondeisch-daktylischer Rhythmus in 2/4 Takt. Nur der Antidaktylus in (§. 70.) in Sybarin, den man für einen Anopäst, und daher der Vers für polyschematisch hielt, machte Schwierigkeit. Dieser Antidaktylus schickt sich aber zu der, in dem ganzen Odarion fortgeführten Frage fürtrefflich, und

wird durch die vorhergehende Cäsur nach oro vorbereitet.

§. 203.

Nach diesen Grundsätzen wird sich nun ein einsichtsvoller Tonkünstler, vorausgesetzt, daß er sich in den Sinn des Dichters hineinstudirt hat, und ihm nachzuempfinden vermag, auch bei den schwierigsten Metris, dergleichen einige der Klopstockschen wirklich sind, leicht zu helfen wissen, wie denn auch in der That einige dieser Oden unübertrefflich schön von Gluck componirt sind. Auch dem, der nicht Musiker von Profession ist, wird es nach diesen Grundsätzen nicht schwer seyn, über den musikalischen Werth einer solchen Composition richtig zu urtheilen. Denn die Musik kann an sich sehr schön, nach den Regeln der Kunst richtig, und angenehm für das Gehör seyn. Ist sie dem Texte nicht angemessen: so hat sie noch keinen Werth. Oft ist aber auch die Musik das einzige, was ein Gedicht einigermaßen zu heben vermag, wie bei einer Menge unsrer kleinen, zum Theil höchst elenden Operetten.

§. 204.

Man pflegt solchen schönen musikalischen Stücken, deren Texte nichts taugen, oder nicht passend sind, auch wohl andere Texte unterzulegen. Es ist die Frage, was davon zu halten sey? Ich antworte:

die Sache ist nicht unmöglich, jedoch nur für den, welcher beides zugleich, Musiker und Dichter ist. Die Klopstocksche Porodie auf das Poegolesische, die Kenner der wahren Kunst nicht ganz befriedigende, Oratorium, ist ja bekannt genug. Wenn es aber so gemacht wird, wie es oft die Musikdirektoren machen, wenn sie z. B. eine Weihnachts- oder Ostercantate am Erndtedankfeste aufführen wollen, daß sie das Metrum, nach der gewöhnlichen Bezeichnung aufschreiben, und danach einen andern Text von irgend einem Versifex anfertigen lassen: so kann unmöglich etwas Gescheites dabei heraus kommen.

§. 205.

Ich beschließe hiermit den ersten Theil meiner Arbeit. In dem zweiten besondern Theile sollen

1) die einzelnen Metra der Griechen und Römer aus ihren Rhythmen entwickelt,

2) der Gebrauch gezeigt werden, den die Alten davon in der Verbindung derselben zu Strophen gemacht haben, wobei zugleich

3) die Regeln angegeben werden, die wir, der Natur unsrer Sprache gemäß, bei der Nachahmung derselben zu befolgen haben.

4) sollen die Horazischen und einige unbekanntere Metra, des freilich späteren, aber doch mit

den größtentheils verloren gegangenen griechischen lyrischen Werken bekannten Dichter Boethius; ferner noch

5) einige Klopstockische und anderer Dichter Metra rhythmisch beurtheilt, und

6) eine Uebersicht des gesammten poetischen Gebiets, in wie weit es von uns Deutschen angebauet ist, geliefert werden.
